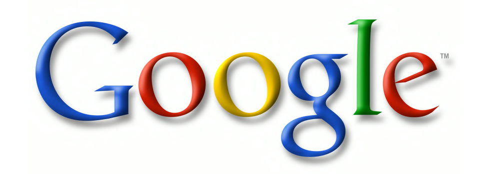
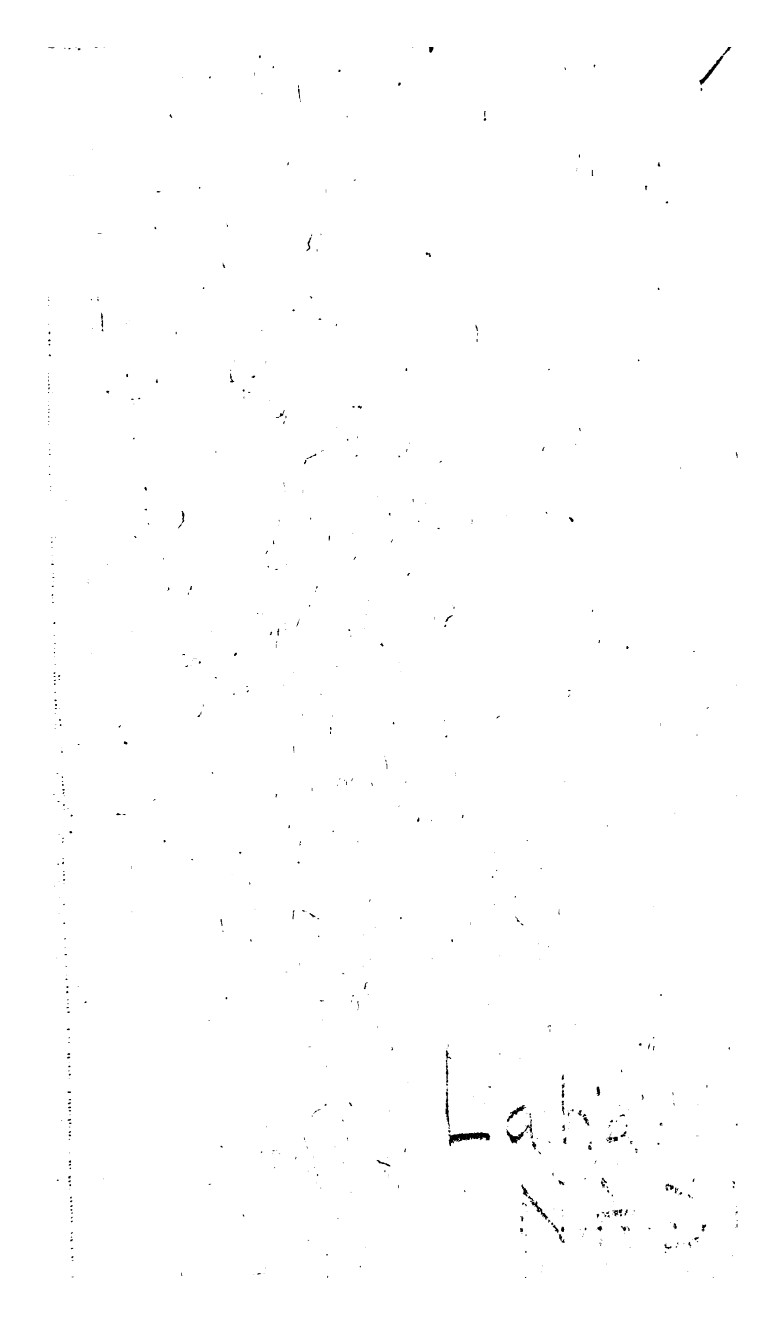



Laha

6

To J.E.S. from
J B Fletcher
Nov. 23, 1892

Laharpe
NADR

1. Classical literature — Hist. and crit. 2. French literature — Hist. and crit., 17th–18th cent. 3. Poetry — Hist. and crit. 4. Oratory — Hist. and crit. 5. History — Historiography. 6. Philosophy — Hist.



JEAN FRANÇOIS DE LA HARPE,
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE,
Né à Paris en 1739; mort le 11 Février 1803.

LYCÉE,

OU

COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE;

PAR J. F. LAHARPE.

NOUVELLE ÉDITION,

AUGMENTÉE DE LA VIE DE L'AUTEUR, ET ORNÉE DE SON PORTRAIT.

Indocti discant, et ament meminisse periti.

TOME PREMIER.

PARIS,

AMABLE COSTES, Libraire, rue de Seine, n° 12.

1813.

VIE

DE LAHARPE.

JEAN-FRANÇOIS LAHARPE naquit à Paris, le 20 novembre 1739. Son origine est encore aujourd'hui très-incertaine, et il n'est point facile de concilier les opinions de ceux qui nous ont transmis quelques particularités sur sa vie. Les uns prétendent qu'il fut trouvé rue de la Harpe, dont il emprunta le nom, et c'est à cette circonstance que Gilbert fait allusion dans une de ses satires; les autres assurent que son père, d'une famille noble de la Suisse, était chevalier de S.-Louis. Le silence que Laharpe a gardé à cet égard, le voile dont il a cherché à envelopper ses premières années, permettent de douter de la vérité de cette assertion. Ce qu'il y a de certain,

LYCÉE,

OU

COURS DE LITTÉRATURE.

TOME PREMIER.

1. Classical literature — Hist. and crit. 2. French literature — Hist. and crit., 17th—18th cent. 3. Poetry — Hist. and crit. 4. Oratory — Hist. and crit. 5. History — Historiography. 6. Philosophy — Hist.

de l'accueil que reçurent ses vers. Le précieux Dorat, dont le grand monde était alors engoué, et qui venait de publier son épître à Barnevelt, vit pâlir sa gloire devant ce nouveau rival. Mais l'envie épiait ses succès; à peine avait-il fait quelques pas dans la carrière, qu'il se vit entouré d'ennemis. Son caractère fier et impétueux ne lui permit pas de transiger avec eux; il mit même quelqu'affectation à les braver, et dès-lors la guerre fut déclarée.

Toutes ces héroïdes, qui furent tant admirées à l'époque où elles parurent, sont depuis long-temps tombées dans l'oubli le plus profond; et celles de Laharpe n'ont point échappé au commun naufrage. Toutefois si ces premiers essais sont aujourd'hui inutiles à sa gloire, ils ne furent point perdus pour son talent. Ces études préliminaires le fortifièrent, et préparèrent les brillants succès auxquels il parvint dans la suite. Le desir de la gloire était trop vif en lui, et en même temps il avait trop la conscience de ses forces, pour se borner à ces muets triomphes qui s'obtiennent dans le silence du cabinet; il lui en fallait de plus éclatans et qui fussent accompagnés du bruit si flatteur des acclamations publiques. Deux carrières s'ouvraient devant

lui : il osa les parcourir; et, la fortune secondant son audace, il obtint tout à-la-fois les palmes du théâtre et les lauriers académiques.

Warwick parut (*); il étonna ses rivaux. On ne songea point à lui disputer sa gloire; sa jeunesse, le mérite réel de ce premier ouvrage, lui concilièrent tous les suffrages; il fut présenté à Louis XV, et ses ennemis mêmes craignirent de mêler trop ouvertement leurs clameurs au bruit des applaudissemens universels. Mais, n'osant attaquer l'ouvrage, ils attaquèrent l'auteur; ils recherchèrent sa conduite privée, lui firent un crime de sa naissance et réveillèrent le souvenir de cette fatale aventure qui lui avait fait faire l'expérience du malheur à un âge où on ne le soupçonne point encore.

Quand on lit le magnifique éloge que Cicéron a fait des lettres, on est tenté de croire que jamais l'infortune ne peut atteindre ceux qui les cultivent, et que les douces méditations de l'étude doivent pour toujours éloigner d'eux les chagrins et

(*) Warwick fut joué le 7 Novembre 1763.

l'envie ; il n'en est point ainsi : c'est une république orageuse que la république des lettres. A l'époque où Laharpe entra dans le monde, elle était divisée par deux partis que la différence de leurs principes et de leurs opinions rendait irréconciliables. Un jeune homme, qui débutait dans la carrière littéraire, devait nécessairement s'enrôler sous l'une ou l'autre bannière. Une neutralité exacte n'eût point assuré son repos, car rien n'est plus ombrageux que l'esprit de parti : *Qui n'est point avec nous est contre nous*, voilà sa maxime favorite.

La première personne que Laharpe avait eu occasion de voir, en sortant du collége, était Diderot. Ce philosophe avait, comme on sait, dans les manières, quelque chose de théâtral qui pouvait séduire un jeune homme. Il déploya son éloquence pour attirer à lui le jeune rhétoricien ; mais Laharpe ne fut touché, ni de son ton dogmatique, ni de ses déclamations ampoulées. Écoutons-le ; c'est lui qui va nous raconter cette première entrevue. « Je n'ai » jamais été fort lié avec lui, dit-il, et je » ne l'ai jamais goûté ; mais je l'ai assez vu » pour le bien connaître. Je sortais de mes » vacances de rhétorique à dix-sept ans,

» et je revenais d'une maison de campagne
» où un ami de Diderot m'avait donné
» une lettre pour lui. Son traité sur la
» poésie dramatique venait de paraître, et
» m'avait fort scandalisé. J'étais plein de
» tous nos bons classiques, et j'avais eu
» des maîtres distingués par leur goût.
» J'attaquai tout de suite le philosophe sur
» sa poétique, avec toute l'étourderie de
» mon âge et de mon caractère. Diderot,
» qui ne demandait qu'à catéchiser la jeu-
» nesse, ne s'offensa point de mes objec-
« tions, et se répandit en preuves. Frappé
» bientôt de son jeu d'énergumène, je
» m'occupai plus de lui que de la chose,
» et ne lui répondais guère que ce qu'il
» fallait pour continuer la dispute ou plu-
» tôt la prédication, car il n'avait besoin
» que d'un mot pour parler une demi-
» heure, et d'un texte quelconque pour
» parler de tout. La séance fut d'environ
» quatre heures : Il fut presque toujours
» debout, en mouvement ou en marche;
» et si par hasard il s'asseyait, c'était en-
» core une partie de sa pantomime. Pour
» moi, je profitais souvent de ses accès
» d'enthousiasme pour m'asseoir tranquil-
» lement et le regarder à mon aise. Son
» action la plus familière, et qu'on pou-

» vait appeler son tic favori, était de fer-
» mer les yeux, comme pour appeler
» l'inspiration : il restait alors la tête droite,
» les bras pendans, et les paroles, tom-
» bant de sa bouche, me rappelaient la
» comparaison des *flocons de neige* ap-
» pliqués si naïvement au vieux Nestor
» par le bon Homère. Il sortait de ces
» paroles extatiques et de cette attitude
» de prophête par quelque mouvement
» brusque. *Qu'y a-t-il à répondre à*
» *cela?*... et il lançait son bonnet de
» nuit au bout de la chambre; puis il allait
» gravement le ramasser (car je ne voulais
» pas gâter sa pantomime), et, le remettant
» sur sa tête, il s'écriait d'un ton d'oracle :
» *Rien*. J'avoue que toute cette scène me
» parut fort ridicule, et ne relevait nulle-
» ment sa doctrine que je trouvais fort
» mauvaise, ni son bavardage dogmatique.
» Il s'aperçut apparemment à mon sang-
» froid qu'il m'avait étonné sans m'impo-
» ser, car il finit par me dire (et ce fut ce
» qu'il dit de meilleur) : *Qu'on vous voye*
» *d'un côté, assis fort tranquillement pour*
» *m'écouter, et moi de l'autre me mettant*
» *en quatre pour vous persuader, on ju-*
» *gera aisément que je soutiens un sys-*
» *tème nouveau qui est à moi, et que vous*

» *en défendez un qui est vieux comme*
» *le monde*. C'était expliquer fort ingé-
» nûment son enthousiasme et ma tran-
» quillité ; mais l'impression était faite.
» J'étais naturellement ennemi de toute
» affectation, et rien ne me parut naturel
» dans cet homme ; il me déplut et ne me
» laissa d'autre opinion de lui que celle
» d'un missionnaire de mauvais goût qui
» ne ferait jamais de moi un prosélyte. »

Cependant la position de Laharpe n'était rien moins qu'heureuse. Sans fortune, entouré d'ennemis que le succès de Warwick avait rendus plus ardens, il sentit qu'il avait besoin d'un appui. Voltaire régnait alors sur le Parnasse, *et exerçait sur tous les peuples policés la dictature du génie*. Laharpe ne balança pas ; il se jeta dans ses bras, et lui dédia sa tragédie. Voltaire, voyant en lui un élève qui pouvait lui faire quelque honneur, accepta la dédicace. Suivant sa coutume, il lui donna de grands éloges ; il fit plus, il l'appela auprès de lui. Il faut rendre cette justice à Voltaire qu'il se montra constamment le protecteur des jeunes gens qui, maltraités par la fortune, ne trouvaient que peu de ressources dans leurs travaux littéraires. Il ne se bornait point à de stériles conseils, il les aidait de

sa bourse, et il le faisait avec cette grâce et cette délicatesse qui doublent le prix du bienfait.

Laharpe resta deux mois à Ferney (*) : il avait emporté le plan d'une tragédie. Voltaire l'engageait, non-seulement par ses conseils, mais par son exemple, à y travailler. Pour le stimuler plus vivement, il mit Warwick au courant du répertoire : tout cela fut inutile, et Laharpe retourna à Paris, sans avoir écrit une seule scène de sa tragédie.

Ce séjour à Ferney, cette dédicace, cette espèce de patronage que Voltaire venait d'exercer à l'égard de Laharpe, ne laissèrent plus de doute sur le parti qu'il avait embrassé. Il s'était rangé sous la bannière des philosophes. Mais ce parti philosophique était, comme on sait, composé d'élémens qui, réunis sous un nom commun, n'avaient cependant ensemble aucune affinité. La philosophie athée du baron d'Holbach ne ressemblait en rien à la philosophie déiste de J.-J. Rousseau ; le cynisme de Diderot n'a aucun rapport avec le cau-

---

(*) Il fit son premier voyage en juin 1765.

teleux scepticisme de d'Alembert. On sait que Voltaire n'était pas content du matérialisme d'Helvétius; Rousseau appelait le vieillard de Ferney un corrupteur, et celui-ci ne voyait dans Rousseau qu'un charlatan.

Laharpe avait un esprit d'ordre, un fonds de sagesse et de raison qui ne lui permettaient guères d'adopter les extravagans systèmes que professaient quelques-uns des écrivains attachés à la secte. Il s'étudia surtout à éviter les extrêmes, « et mit » toujours beaucoup de décence dans les » écrits qu'il destinait au public; ses plus » grands ennemis n'ont jamais pu produire » une lettre de lui, dont les expressions » blessassent les convenances et la pudeur. » D'Alembert, ordinairement si mesuré » dans ses ouvrages, se dédommageait dans » sa correspondance avec Voltaire, de la » contrainte que sa timidité lui imposait; là, » il se montre sans aucune retenue; il plaisante indécemment sur ce que les hom- » mes ont de plus cher et de plus sacré; il » tourne en ridicule les sentimens les plus » tendres et les plus respectables; il se per- » met fréquemment les mots grossiers, que » la populace même n'emploie que dans » l'ivresse ou le désordre. M. Laharpe, au

» contraire sut toujours se respecter; dans
» ses relations les plus intimes il n'avilit
» point son caractère, et l'on ne peut lui
» reprocher ce cynisme trop en vogue dans
» le siècle dernier, qui fit presque toute la
» fortune de Diderot, et que M. de Vol-
» taire ne poussa à l'extrême que dans sa
» vieillesse; erreur que les amis de l'urba-
» nité lui pardonnent d'autant moins que
» son esprit gracieux et brillant n'avait pas
» besoin de cette honteuse ressource». (*)

Les opinions philosophiques de Laharpe eurent pour objet plutôt la politique que la religion; elles se décèlent surtout dans ses discours académiques. On y trouve de ces théories vagues, de ces systèmes hasardés, dont l'auteur lui-même était bien loin de desirer et de prévoir l'application.

Le succès de Warwick semblait devoir être pour Laharpe le présage d'une suite non interrompue de triomphes; mais, soit qu'il eût épuisé toutes ses forces dans ce premier ouvrage; soit qu'il eût éte moins heureux dans le choix de ses sujets, il

(*) Voyez l'excellente notice sur M. de la Harpe, par MM. Petitot et Fiévée.

éprouva bientôt les rigueurs de ce même parterre dont les applaudissemens lui avaient été si doux. Il vit tout d'un coup se décolorer et se flétrir ces fleurs si délicates et si fragiles de la faveur publique. Timoléon, Gustave et Pharamond, tombèrent à la première représentation. Ses ennemis triomphèrent. Laharpe commença à douter de lui-même. Les hautes espérances qu'il avait conçues s'évanouirent, et de l'excès de la confiance, il tomba dans l'excès du découragement. A ces dégoûts, fruits d'une imagination trop active, se joignirent des chagrins bien plus réels et bien plus pressans. Ses premiers ouvrages lui avaient rapporté plus de gloire que de profit. Les dépenses qu'il était obligé de faire pour paraître avec honneur dans le monde, avaient épuisé ses modiques revenus. Un jeune homme isolé, quelqu'exigu que soit son patrimoine, trouve toujours moyen de subvenir à ses besoins; mais Laharpe n'était plus indépendant; il s'était marié; et ce qui rendait plus pénible l'embarras de ses affaires domestiques, c'est qu'il voyait les privations qu'il était obligé de s'imposer partagées par une femme (*) qu'il aimait.

(1) Elle était fille d'un limonadier qui de-

Dans ces circonstances difficiles, Voltaire n'oublia pas son protégé. Il le fit venir à Ferney (*), asile ouvert à tous ceux en qui il reconnaissait un véritable amour pour les lettres. Laharpe partit avec sa femme, et y resta près de treize mois. Ce fut dans ce second voyage que s'établit entre Voltaire et lui cette amitié dont les liens parurent quelquefois se relâcher, mais ne purent jamais être rompus. La différence d'âge devait nécessairement donner un caractère différent à leur amitié. C'était de la part du vieux philosophe une espèce de paternité, et de la part du jeune élève un tribut d'admiration et de reconnaissance. Toutefois, dans ces relations intimes, Laharpe ne se ressouvint pas toujours assez des égards qu'il devait à son protecteur. Il avait dans ses opinions un despotisme dont il ne put jamais se corriger; et ce despotisme il l'étendait quelquefois sur les ou-

---

meurait dans la rue des Quatre-Vents. Il épousa ensuite une autre femme qui fit bientôt divorce avec lui. Il n'est point resté d'enfant de ces deux mariages.

(*) Il alla pour la seconde fois à Ferney en novembre 1766.

vrages de son maître. Tout poëte est ombrageux : Voltaire, nourri de respect et d'adulations, devait l'être plus qu'un autre; cependant il souffrait les libertés de Laharpe, il les excusait même, et il répondait à ceux qui lui présentaient ces petites incartades comme des infractions à la reconnaissance qu'il lui devait : *il aime ma personne et mes ouvrages*. On trouve à ce sujet dans un ouvrage de Chabanon des détails qui font voir jusqu'où s'étendaient ces libertés. « Laharpe jouait un rôle im-
» portant dans *Adélaïde*, il dit à Voltaire:
» *Papa, j'ai changé dans mon rôle quel-*
» *ques vers qui me paraissaient faibles.*—
» *Voyons, mon fils.* Voltaire écoute les
» changemens et reprend : *Bon! mon fils,*
» *cela vaut mieux : changez toujours de*
» *même, je ne puis qu'y gagner.* Enhar-
» di par ce succès, le réformateur de Vol-
» taire osa le réformer dans une pièce qu'il
» venait d'achever, et il ne prévint pas
» même l'illustre auteur des corrections
» qu'il s'était permises. Voltaire, au théâ-
» tre, s'aperçut des changemens faits à ses
» vers; il cria de sa place : *il a raison;*
» *c'est mieux comme cela.* »

Les entretiens d'un homme qui avait produit des chefs-d'œuvre dans tous les

genres, dont l'imagination était si vive, la conversation si brillante, durent être sans doute très-utiles à Laharpe; mais ce fut tout le profit qu'il retira de son séjour à Ferney. Son occupation presque exclusive fut d'y jouer la tragédie. Quelques scènes des *Barmécides, la Réponse à l'épître de l'abbé de Rancé*, voilà à quoi se bornèrent ses travaux littéraires. Il fit cependant quelques tentatives pour améliorer l'état de ses affaires. Il entretint des correspondances avec plusieurs libraires de Paris, ébaucha quelques spéculations; mais tous ces projets furent sans aucun résultat et pour sa fortune et pour sa gloire.

Ce fut à cette époque qu'il fit les premières démarches pour entrer à l'Académie. Voltaire n'oublia rien dans cette occasion pour lui ménager la faveur de quelques académiciens; il écrivit à d'Alembert, à Marmontel, à Dorat même; tout cela fut inutile. Laharpe voyant alors s'évanouir toutes ses espérances, fut sur le point de partir pour la Russie, où on lui proposait une éducation. Voltaire le détourna de ce projet, et lui fit entrevoir de grandes ressources dans la protection du Duc de Choiseul, qui était alors tout puis-

sant, et auquel il avait plus d'une fois écrit en sa faveur.

De retour à Paris, le premier soin de Laharpe fut de se présenter chez le Ministre; mais n'en ayant obtenu que des promesses vagues et des espérances éloignées, il vit qu'il n'avait de ressources que dans son travail, et rentra dans la carrière de la critique. Cependant le zèle de Voltaire ne se ralentissait pas, et ses instances furent si pressantes, que son élève fut enfin admis dans la familiarité du Ministre. Ce fut pour lui plaire qu'il entreprit la traduction de Suétone. Ce travail, à ce qu'il paraît, n'était point de son goût, et ce que Voltaire lui écrivait à ce sujet, n'était guères propre à lui en inspirer. « Je suis très-» fâché, lui disait-il, que vous enterriez » votre génie dans une traduction de Sué-» tone, auteur, à mon gré, assez aride, et » anecdotier très-suspect ». Cependant les desirs d'un Ministre étaient des ordres, et il se hâta d'achever sa traduction. Son travail se ressentit de la précipitation avec laquelle il avait été fait. On ne peut douter que Laharpe n'eût tout le talent nécessaire pour se tirer habilement de cette entreprise; mais il ne crut pas devoir s'assujétir à une fidélité scrupuleuse; il s'ima-

gina pouvoir traiter lestement un auteur tel que Suétone ; il se permit des retranchemens, et laissa même échapper quelques contresens. Malgré ces négligences, cette traduction est peut-être encore la meilleure que nous ayons. Elle est écrite avec l'élégance et la clarté qui caractérisent son style. Ces qualités ne parurent point à ses ennemis des compensations suffisantes ; ils étaient trop intéressés à le trouver en défaut pour n'en pas saisir avidement l'occasion. *L'année littéraire* donna le signal, et releva avec un soin minutieux tout ce qui pouvait prêter à la critique. Laharpe savait mieux que personne à quoi s'en tenir sur les fautes qu'on lui reprochait : il avoua ses torts, et les avoua avec la noble franchise d'un homme qui se croyait supérieur au travail qu'il avait entrepris. Cette assurance en imposa à ses ennemis ; ils ne crurent pas devoir pousser plus loin leur triomphe, et sentirent bien qu'il y avait de l'absurdité à accuser de ne pas savoir le latin un des plus brillans élèves de l'Université.

Leurs attaques successives n'étaient pas seulement dirigées, ainsi que nous l'avons déjà dit, contre ses écrits ; elles s'adressaient encore à son caractère. Plusieurs de

ces imputations tombèrent d'elles-mêmes, parcequ'elles étaient sans fondement; quelques autres furent moins aisées à détruire, et aujourd'hui même encore leur impression n'est point entièrement effacée. M. Gaillard, qui fut l'ami de Laharpe, et qui le suivit dans presque toutes les circonstances de sa vie, déclare qu'il était incapable d'une bassesse; le caractère connu et les sentimens de Laharpe n'ont point démenti cette assertion : cependant il se trouve, dans sa vie, quelques faits que l'exactitude ne permet pas de passer sous silence.

Quelques mois après son arrivée à Paris, il fut accusé dans une gazette étrangère d'avoir payé de la plus noire ingratitude la généreuse hospitalité que Voltaire lui avait donnée à Ferney. Il avait, disait-on, soustrait de sa bibliothèque plusieurs papiers importans, parmi lesquels se trouvait le second chant de la guerre de Genève. Voltaire démentit hautement cette accusation; et son seul désaveu justifierait entièrement Laharpe, si le supplément à sa correspondance, récemment publié, n'était venu donner une face nouvelle à cette affaire. Voltaire, dans cette correspondance, s'exprime de manière à

faire voir qu'il croyait Laharpe réellement coupable, et *qu'il avait été puni de son tròp de confiance*. Cependant Voltaire lui-même pourrait avoir été abusé ; et ce qui prouve qu'il revint ensuite à des idées plus favorables sur le compte de Laharpe, c'est qu'il ne garda aucun souvenir de cette aventure, et que dans la suite, lorsqu'il le reçut à Ferney, on ne vit pas qu'il eût rien retranché de cette tendre amitié qu'il avait toujours montrée pour lui. Une autre lettre de Voltaire, que M. Palissot assure avoir eue entre les mains, accusait Laharpe d'être l'auteur d'un libelle odieux. Cette lettre finissait par ces mots : *opportet cognosci malos*. On fit beaucoup d'instances à M. Palissot, pour qu'il rendît cette lettre publique ; il s'y refusa constamment. Il eût été digne de lui de pousser jusqu'au bout la générosité, et de ne point consigner cette anecdote dans ses mémoires.

Les chutes successives de *Timoléon*, de *Gustave* et de *Pharamond* avaient éloigné Laharpe d'une carrière où les affronts n'ont pas moins d'éclat que les succès. Celle de l'éloquence s'ouvrait devant lui; il s'y engagea, et les honneurs du triomphe lui firent oublier les revers dont son amour-propre avait eu à souffrir.

Les concours académiques, avant cette époque, avaient peu d'importance, et la curiosité publique, qui fut depuis si vive pour ces sortes de solennités, ne pouvait être alors que médiocrement excitée par des discours qui n'offraient que les lieux communs d'une rhétorique triviale et usée. Les séances de réception étaient presque désertes, et les récipiendaires n'avaient pour auditeurs que quelques amis qui ne croyaient pouvoir se dispenser de cette complaisance. L'Académie alarmée de cet injurieux oubli, et craignant que cette immortalité que semblait lui assurer sa devise, ne fût qu'une promesse vaine et trompeuse, crut devoir suivre une autre marche pour réveiller l'attention et ranimer la curiosité publique; elle déclara, par l'organe de d'Alembert, que désormais elle proposerait l'éloge des grands hommes. L'éloge public, comme on voit, est une nouvelle branche ajoutée par le 18.e siècle à la littérature. Les oraisons funèbres sont sans doute des espèces de panégyriques; mais elles ont un caractère tout différent des éloges proprement dits. Là, il y a du moins un motif; la dépouille mortelle de celui qu'on célèbre est sous les yeux de l'orateur. Ce spectacle de deuil, ces tristes res-

tes d'un grand homme l'échauffent et l'anime nt ; il raconte les belles actions qui ont illustré sa vie, et ces nobles récits réveillent, dans l'âme des spectateurs, de grandes idées et d'imposans souvenirs. Mais que signifie cet enthousiasme subit qui, sur l'ordre d'une Académie, s'empare d'une foule de concurrens, et leur met la plume à la main pour célébrer un personnage, dont jusqu'alors ils n'avaient eu qu'une idée très-imparfaite ? Ces éloges sont-ils les archives où la postérité ira chercher les titres de gloire des grands hommes ? et cette gloire brillera-t-elle d'un plus vif éclat, parce qu'un écrivain, attiré par l'espoir d'une palme académique, aura laborieusement entassé les périodes et les apostrophes, pour en composer un panégyrique? Qu'est-il resté de tous ces discours publics? Quelques uns figurent encore dans les bibliothèques, mais on ne les lit plus. Le chef-d'œuvre du genre, à ce que l'on prétend, l'éloge de Marc-Aurèle, n'est qu'une déclamation de théâtre, qu'une imitation visible du discours d'Antoine devant le corps de César. L'idée première appartient à Shakespear.

Cependant ce nouveau système adopté par l'Académie produisit l'effet qu'elle en

attendait : les séances devinrent des assemblées brillantes où se trouvèrent réunis les personnages les plus illustres par leur naissance, et les hommes les plus distingués dans les sciences et dans les lettres. Des concurrens vigoureux descendirent dans l'arêne. A leur tête brillait Thomas, rude athlète, à qui la victoire fut rarement infidèle, et qui après avoir moissonné de nombreux lauriers, alla enfin se reposer de sa gloire au sein même de l'Académie. Les rivaux que ses triomphes avaient fatigués si long-temps, commençaient à respirer; ils espéraient obtenir quelques unes de ces palmes qui toutes s'étaient réunies sur le front de ce vainqueur terrible; mais Laharpe parut, et leurs espérances s'évanouirent. Ce nouvel athlète était d'autant plus redoutable qu'il était également habile dans tous les genres d'escrime, et qu'aspirant à-la-fois à la double couronne de la poésie et de l'éloquence, souvent il obtint l'une et l'autre. La fortune cependant se plut quelquefois à lui faire sentir ses rigueurs. Il avait concouru à la Rochelle pour l'éloge de Henry IV, proposé par M. Dupaty, avocat-général du parlement de Bordeaux. Champfort, qui

connaissait les forces de Laharpe, avait essayé de le détourner de concourir pour cet éloge, et n'en avait reçu que cette réponse : *je me réserve le prix de la Rochelle.* En effet, il envoya un discours qui peut-être eût remporté le prix, si, oubliant la rigueur des lois académiques qui défendent strictement de se faire connaître avant le jugement, il n'en eût fait de fréquentes lectures. Ces lectures lui valurent de nombreux applaudissemens, et il se berçait déjà de l'espoir de son futur triomphe; mais le bruit de ce succès anticipé parvint jusqu'à la Rochelle, et l'Académie, se conformant à la lettre de ses statuts, adjugea le prix à M. Gaillard. Il se consola aisément d'une disgrâce que son amour-propre lui permettait de rejeter sur son imprudence et son indiscrétion. Le souvenir d'ailleurs en fut bientôt effacé par les éloges de Fénélon et de Racine, qui parurent successivement et ajoutèrent beaucoup à sa réputation comme orateur. Il ne lui fut pas aussi facile de supporter la défaite qu'il éprouva à l'Académie de Marseille, pour l'éloge de Lafontaine. Cette défaite fut d'autant plus cruelle, que le triomphateur était ce même Champfort qu'il avait traité avec

tant d'orgueil. Il faut avouer que, dans cette occurrence, la fortune se plut à accumuler toutes les circonstances qui pouvaient ajouter à la gloire d'un vainqueur qui, naturellement fin et caustique, ne laissa point échapper une si belle occasion de mortifier son rival. M. Necker, qui protégeait Laharpe, ne doutant point qu'il ne remportât la palme, avait doublé le prix de la médaille. C'était une manière délicate de lui prouver tout l'intérêt qu'il prenait à ses succès. Son attente fut trompée: Champfort obtint la couronne; et ce ne fut point une médiocre joie pour lui d'humilier tout à-la-fois son concurrent, et de remporter, pour ainsi dire, deux victoires dans une seule. Ce qu'il y eut de plus piquant pour Laharpe, c'est que son discours n'eut pas plus de succès à Paris qu'à Marseille. Le ton de bonhomie, l'air négligé qu'il voulut prendre pour louer le bonhomme parurent peu naturels. *Lorsqu'on voit*, dit à cette occasion une femme d'esprit, *Laharpe louer avec tant d'affectation la bonhomie de Lafontaine, on se rappèle la fable du loup devenu berger.*

Il ne se laissa cependant pas décourager par cette mésaventure; il réunit toutes ses

forces, et rentra dans la carrière avec une nouvelle ardeur. Ce fut alors qu'il remporta cette victoire brillante, une des plus mémorables dont les fastes académiques aient conservé le souvenir. On le vit trois fois vainqueur, obtenir, dans un même jour (*), le prix d'éloquence, celui de la poésie pour *les conseils à un jeune poëte*, et l'accessit pour *l'épître au Tasse*. Son triomphe fut d'autant plus éclatant que, dans l'éloge de Catinat, il avait pour rival un écrivain qui avait fait de la tactique une étude particulière, et qui, doué de quelques talens, avait sur lui de grands avantages pour célébrer un héros, un guerrier dont les faits militaires, pour être appréciés dignement, demandaient un homme qui ne fût point tout-à-fait étranger à l'art de la guerre.

Cependant, tant de palmes cueillies dans la lice académique n'avaient pu faire oublier à Laharpe son premier triomphe. Quoique les disgrâces qui l'avaient suivi n'eussent pas eu moins d'éclat, et que le laurier de Warwick en eût été presque flétri, ce triomphe vivait toujours dans sa

(*) En 1775.

pensée. Son amour-propre était intéressé à prouver qu'il n'avait point dégénéré de lui-même, et qu'il pouvait encore obtenir des succès dans une carrière signalée par tant d'affronts. Toutefois une certaine défiance lui faisait craindre encore les rigueurs du public; il crut devoir prendre un terme moyen, en composant un drame que le sujet empêchât de produire au grand jour de la scène, et qui par cela même le sauvât de l'inclémence du parterre. L'évènement prouva que ce calcul n'était pas maladroit. Les lectures multipliées qu'il en fit, les éloges qu'il reçut, les larmes qu'il fit répandre, le dédommagèrent avec usure des applaudissemens du théâtre, et le réhabilitèrent dans sa propre estime. Il ne tint même qu'à lui de croire qu'il avait produit un chef-d'œuvre; et cette idée qu'il n'avait que trop de propension à adopter, était entretenue par celui qui donnait le ton, et décidait de toutes les réputations. *L'ouvrage*, écrivait Voltaire, *avait enchanté tout Paris; le style approchait de celui de Racine; l'Europe attendait Mélanie* (*). On sait aujourd'hui quelle va-

---

(*) Mélanie fut imprimée, pour la première

leur il faut donner à ces louanges : elles sont même si exagérées qu'on serait tenté de les prendre pour du persiflage ; mais quand on a étudié le caractère de Voltaire, on est porté à croire qu'alors il était de bonne foi. Extrême en tout ce qui touchait à ses opinions favorites ; emporté par une imagination mobile et prompte à s'enflammer, le patriarche de Ferney sut rarement garder un juste milieu dans ses affections comme dans ses haines ; adoptant avec passion tout ce qui était conforme à ses idées, il repoussait avec fureur tout ce qui semblait leur être opposé. Irascible, impétueux, sensible jusqu'à l'excès à la louange et à la critique, il fut ardent ami et ennemi infatigable. Ce drame de Mélanie, qu'il vantait avec tant d'enthousiasme, n'était certainement point sans mérite ; mais aujourd'hui que nous voyons les choses de sang-froid, nous ne pouvons douter qu'il ne dut à des circonstances particulières une grande partie de sa vogue. On se ressouvenait encore de l'aventure qui avait fourni

---

fois, en 1770, et jouée sur le théâtre français en 1793

à Laharpe son sujet, et avait fait grand bruit dans Paris. On assurait qu'une jeune fille, forcée par d'injustes parens à se faire religieuse, s'était pendue de désespoir le jour même où elle devait prononcer ses vœux. L'occasion était favorable; Laharpe mit la main à l'œuvre, et son drame fut bientôt terminé. Il le lut dans d'illustres sociétés où il eut un succès prodigieux. Ces lectures se multiplièrent; la mode s'en mêla; et après les opérations de finance, c'était l'affaire la plus importante. L'étiquette voulait qu'on eût pleuré à Mélanie. D'Alembert ne contribua pas peu à entretenir cet engoûment. Il ne manquait jamais d'accompagner Laharpe; il prenait un air sérieux et composé qui fixait d'abord l'attention. Au premier acte, il faisait remarquer les aperçus philosophiques de l'ouvrage; ensuite, profitant du talent qu'il avait pour la pantomime, il *pleurait* toujours aux mêmes endroits, ce qui imposait aux femmes la nécessité de s'attendrir : et comment auraient-elles eu les yeux secs, lorsqu'un philosophe fondait en larmes? Laharpe, revenu à des idées plus saines, vit dans la suite d'un œil bien différent ce drame comblé de tant de faveurs, et il le dé-

barrassa de tout cet appareil philosophique auquel il avait dû d'abord une partie de sa gloire.

On peut remarquer comme une chose singulière que Laharpe dont le goût était si pur et si sévère, se soit exercé dans un genre contre lequel il s'était lui-même élevé plus d'une fois; et il ne se borna pas au drame de *Mélanie*, il en fit encore un qui a pour titre *Barnevel* (*), et dont il prit le sujet dans un auteur anglais. Cette pièce est bien écrite; mais en la transportant sur notre scène, il a été obligé de se conformer à notre système dramatique; et les changemens qu'il a faits, en affaiblissant l'intérêt, rendent le dénoûment tout-à-fait invraisemblable.

A la même époque, Laharpe fit représenter Menzikoff à la cour (**); cette pièce eut quelques succès, et la Reine lui fit accorder une pension de 1200 livres. Mais, soit que l'auteur craignît que la cabale de ses ennemis ne fût encore trop forte; soit

(*) Barnevel ne fut point représenté.

(**) En 1775.

qu'il se défiât du succès, il ne fit point jouer sa pièce à Paris; il se borna à la faire imprimer. « Je n'ignore pas, dit-il dans » sa préface, tout ce que peut perdre un » ouvrage de ce genre dénué des avantages » de la représentation; je sais qu'à peine » compte-t-on pour quelque chose une » pièce qui n'en a pas joui : mais, accou- » tumé aux *épreuves* et aux *sacrifices*, je » ne puis que répéter pour ma consolation » ces paroles d'un ancien : *Veritatem la-* » *borare nimis sæpè aiunt, extingui nun-* » *quàm, et spreta in tempore gloria, non* » *nunquàm cumulatior redit.* »

Au point de consistance littéraire où en était venu Laharpe, il semblait que rien ne devait plus s'opposer à son entrée à l'Académie. La mort du duc de S.-Aignan venait de laisser une place vacante; l'opinion publique le désignait pour son successeur; mais ses ennemis qui étaient encore très-nombreux, firent nommer Colardeau, poëte élégant, littérateur médiocre, et qui, en aucune manière, ne pouvait soutenir la concurrence avec Laharpe. Voltaire et d'Alembert, qui s'intéressaient vivement à la nomination de leur protégé, n'osèrent, en cette occasion, faire de démarches trop

marquées; ils craignaient que des sollicitations intempestives ne lui fussent plus nuisibles qu'utiles ; cette circonspection ne fut point perdue , et l'occasion favorable se présenta enfin. Colardeau ne fit, pour ainsi dire, que toucher le seuil de l'Académie; il mourut sans avoir pu prononcer son discours de réception. Laharpe fut nommé (*). Jamais séance académique n'avait été aussi nombreuse et aussi brillante que celle de sa réception. Le récipiendaire ne crut pas devoir, en cette occasion, s'astreindre aux formes serviles et usées du panégyrique : à l'exemple de Voltaire , il voulut traiter une question qui pût présenter quelque intérêt et soutenir l'attention. Il avait pour but de prouver que, pour un homme de lettres, il n'est point de société préférable à celle de ses confrères. On trouve dans ce discours quelques morceaux que l'on peut comparer aux plus belles pages des éloges de Racine et de Fénélon ; mais en général il parut froid et monotone. La réponse de Marmontel fit bien plus de sensation. Après s'être étendu avec beau-

(*) Le 20 juin 1776.

coup de complaisance sur les qualités qui distinguaient Colardeau; après avoir tracé la peinture la plus touchante de la douceur de ses mœurs et de l'aménité de son caractère, l'orateur s'avisa de passer à l'éloge de Laharpe par cette transition : *voilà, monsieur, dans un homme de lettres, un caractère intéressant*. On ne sait trop quelles furent les intentions de Marmontel dans cette circonstance; ce qu'il y a de certain, c'est que les ennemis de Laharpe ne laissèrent point échapper l'à-propos. Ce mot si simple fut applaudi avec transport, à cinq à six reprises différentes, comme si c'eût été la meilleure épigramme que l'on eût faite contre Laharpe. Les éloges mêmes que Marmontel lui donna, furent applaudis avec une affectation qui ne laissait aucun doute sur la nature des applaudissemens. Les transports redoublèrent lorsque son panégyriste avoua que dans les disputes littéraires on lui avait souhaité plus de sagesse et de modération. « Jamais scène » de comédie ne fut plus piquante que ce » singulier persiflage, dit l'auteur auquel » nous empruntons ces détails; il eût été » sans doute encore plus original, si celui » qui en était l'objet s'était mis à dialoguer

» avec le public, comme il a dit depuis
» qu'il en avait été tenté ».

Ce fut dans cette même séance que Laharpe fit lecture du septième chant de la Pharsale, qu'il se proposait de traduire toute entière : ce projet ne fut point exécuté (*) ; il eût été cependant à desirer qu'il eût naturalisé dans notre langue un poëte qui, plus qu'aucun autre, se prêtait à la traduction, parce que ses beautés consistent plus dans la pensée que dans l'expression. Il paraît d'ailleurs, d'après le système qu'avait adopté Laharpe, qu'il se serait donné toute la latitude possible pour faire les retranchemens nécessaires dans un poëme renommé par l'emphase et la redondance de son style.

Laharpe, dont l'invention n'est point la qualité dominante, et qui peut-être intérieurement se l'avouait à lui-même, s'est souvent occupé de traductions. Supérieur à ce genre de travail, il était plus que personne en état d'y réussir ; mais il n'y apporta pas tous les soins dont il était capable. On n'a point oublié quelles critiques

(*) Il n'a traduit que les I, II, VII et X chants.

s'élevèrent au sujet de sa traduction de Suétone. Celle du Camoens (*), qu'il entreprit quelques années après, fut plus heureuse. Il déclara qu'il l'avait faite sur une version littérale du texte; et comme peu de personnes sont familiarisées avec la langue portugaise, on se contenta de l'élégance et de la facilité de sa prose, sans rechercher si elle avait encore le mérite de l'exactitude. Il a laissé huit chants de la traduction de la *Jerusalem délivrée*, et l'on regrette peu qu'il ne l'ait pas achevée.

Nous avons vu que dans la préface de Menzikoff, Laharpe avait donné des preuves d'une modération à laquelle on n'était pas accoutumé. Quels que furent alors les motifs de sa conduite, il est certain qu'il n'était pas homme à se contenter de cette gloire éloignée à laquelle il semblait se borner. Les succès privés ne pouvaient le dédommager de l'éclat des représentations publiques; il avait besoin des applaudissemens du parterre, et il acheva les *Barmécides* (**).

(*) Elle fut publiée en 1776.

(**) Cette tragédie fut représentée, pour la première fois, le 11 Juillet 1778.

Voltaire était alors à Paris, fort malade des suites d'une hémorragie. Laharpe alla le voir, et le vieillard lui demanda lecture des *Barmécides*. Il s'en défendit long tems. » —Une lecture de ce genre pourrait vous » causer des émotions trop vives. —Non, » non, le plaisir d'entendre de beaux vers, » sera le dernier charme de ma vie ». Il fallut céder. Le visage du malade, à mesure que la lecture s'avançait, devenait plus triste; mais il n'y eut point d'émotion trop vive à craindre. La pièce finie, il lui dit avec une franchise à laquelle Laharpe était bien loin de s'attendre: « mon ami, » cela ne vaut rien; c'est un conte déplorable » où l'on trouve par ci, par là, quelques » beaux vers qu'il faut ôter, parce qu'ils » sont déplacés, parce qu'ils détruisent tout » le reste; jamais la tragédie ne passera » par ce chemin là ». Laharpe ne tint compte de ce jugement et donna sa pièce; le succès fut médiocre; elle eut peine à se traîner jusqu'à la onzième représentation. Ses ennemis ne manquèrent pas de donner le nom de chute à ce demi-succès; et comme les amis de l'auteur, qui voulaient à toute force soutenir la pièce, se réunissaient au parterre où ils étaient fort à l'aise,

on les appelait *les Pères du désert*. On ne se borna point à des épigrammes ; on en fit la parodie. On y voyait, comme dans la tragédie, la tombe d'Amenor où, après beaucoup de lazzis, on jetait tout ce qui se trouvait sur le théâtre, et enfin une *harpe*. Cette facétie parut inconvenante, et le lieutenant de police la fit supprimer à la quatrième représentation. Le public qui ignorait la cause de cette suppression, en sut fort mauvais gré aux acteurs : il voulut absolument la scène de *la harpe*, et l'on fut obligé de céder aux vœux de l'assemblée. On vendait aussi des cannes dont la pomme, légèrement pressée, faisait partir un coup de siflet ; on les appela des cannes *à la Barmécide*. Pour consoler l'auteur de tant de tribulations, M. le comte de Schouwaloff, à qui il avait dédié sa tragédie, lui envoya un diamant de trois à quatre mille francs. Mais Laharpe ne se laissait point abattre aussi facilement; il se roidissait contre l'adversité, et déployait d'autant plus d'énergie, que ses ennemis montraient plus d'acharnement à le poursuivre. « *Ils croient m'avoir abattu*, disait-il à un de ses amis ; *je ne leur ai montré que le tiers de ma hauteur*.

Ces mouvemens impétueux d'un amour-propre qui s'exalte et se révolte contre l'injustice, on n'est point étonné de les rencontrer dans Laharpe; on les excuse même. Il serait à souhaiter qu'il fût aussi facile de justifier quelques points de sa conduite qui attestent ou une extrême ingratitude, ou une extrême inconséquence. Voltaire mourut. Cette perte devait être plus sensible à Laharpe qu'à tout autre. Les motifs les plus sacrés l'engageaient à affecter au moins tous les dehors de la douleur, si malheureusement il était vrai qu'il ne fût que médiocrement affecté d'une telle perte; mais il paraît que les dernières paroles de Voltaire, sur les *Barmécides*, avaient profondément blessé son orgueil. A peine avait-il fermé les yeux, qu'il fit, en quelque sorte, parade de son insensibilité. A l'entendre, « il y avait long tems « que Voltaire était mort pour les lettres; » il était plus tourmenté qu'un jeune hom» me de l'ambition des succès littéraires; » il n'avait plus qu'à déchoir. Son humeur » était devenue intolérable; son goût était » tout-à-fait perdu, et les plus belles cho» ses le laissaient insensible ». On aurait pu croire que les ennemis de Laharpe lui

avaient prêté ces propos inconsidérés, si lui-même il n'avait pris soin de ne laisser aucune incertitude à cet égard, et mis le public tout entier dans sa confidence. Le garde des sceaux venait d'imposer silence à tous les journaux, sur ce qui concernait Voltaire; ses ouvrages mêmes étaient pour quelque tems éloignés du théâtre. Laharpe le premier prit la parole, et ce fut pour faire une critique amère de la tragédie de *Zulime*. Cet oubli de toutes les convenances scandalisa même ses amis. Le marquis de la Viéville écrivit à ce sujet au propriétaire du Mercure, une lettre très-spirituelle et extrêmement piquante. Cette lettre fut remise à Laharpe au moment même où l'on exerçait, à l'égard des *Barmécides*, cette justice rigoureuse dont il avait usé envers *Zulime*. Ce double coup lui fut tellement sensible, qu'il avoua lui-même qu'il ne lui avait pas laissé assez de liberté d'esprit pour faire une réponse convenable. Il essaya cependant de se justifier dans le Mercure; mais quelles excuses pouvait-il y avoir pour une telle faute? Il prit le parti d'avouer qu'il avait péché par imprudence. Il devait peut-être borner sa justification à ce simple aveu; mais il n'entrait

pas dans son caractère de faire à ses ennemis des concessions aussi entières ; il crut devoir, à la fin de sa lettre, se laver du reproche d'ingratitude. Il le fit avec un ton peu convenable dans cette circonstance et cita avec emphase ces vers de Phèdre.

Je ne veux point me peindre avec trop d'avantage ;
Mais, si quelque vertu m'est tombée en partage,
Je crois surtout, Seigneur, avoir fait éclater
La haine des forfaits qu'on ose m'imputer.

Cette apologie indiscrète produisit un effet directement contraire à celui qu'il en attendait, et indisposa contre lui ceux mêmes qui étaient le plus portés à l'indulgence. Il sentit alors tout ce qu'avait de critique la position où il s'était mis par son imprudence : il songea sérieusement à faire oublier ses torts, et voulut que la réparation n'eut pas moins d'éclat que l'offense. Il célébra sur tous les tons, en vers, en prose, celui qu'il s'était permis de critiquer une seule fois. Ces hommages multipliés qu'il rendit à la mémoire de son maître, en même tems qu'ils servirent à réparer sa faute, ne furent point inutiles à sa gloire.

Les *Muses rivales* (*) prouvèrent la flexibilité de son talent. C'est une allégorie ingénieuse dans laquelle il a évité avec beaucoup d'adresse la fadeur et l'exagération, écueils ordinaires de ces sortes d'ouvrages. Il crut devoir d'abord garder le plus strict incognito; mais quand il vit les éloges donnés à sa pièce, il ne put se refuser à jouir de ses succès, et il se fit connaître à la quatrième représentation. Le mystère fut encore plus grand, et le secret mieux gardé, lorsque le *Dithyrambe aux Mânes de Voltaire* fut couronné à l'Académie (**). Le secret était d'autant plus nécessaire, dans cette circonstance, qu'il n'était plus permis à Laharpe de descendre dans l'arène, et qu'en se mêlant parmi les concurrens, il commettait une infraction aux lois académiques. Le Dithyrambe fut envoyé sous le nom de D'Argental, qui déclara que le véritable auteur desirait garder l'anonyme, et qu'il verrait avec plaisir que la couronne, qu'il ne pouvait accepter, fut donnée à celui

---

(*) Cette petite comédie fut jouée le 1er février 1776.

(**) Dans la séance du mois de mai, 1779.

qui avait obtenu l'accessit. Non content de tant de satisfactions, Laharpe voulut encore déposer sur la tombe de Voltaire une dernière offrande expiatoire, et il composa son éloge. Cet éloge, qu'il écrivit *con amore*, était selon lui un des meilleurs ouvrages en prose qui fussent sortis de sa plume. En effet, de tous les panégyriques qui furent composés en l'honneur du grand homme, il n'y en a aucun qui développe avec plus de sagacité le mérite de ses nombreux ouvrages : aucun n'est empreint d'une admiration plus vive et mieux sentie pour celui qui, pendant cinquante ans, tint le sceptre de la littérature en Europe.

Parvenu à tous les honneurs qu'un homme de lettres puisse desirer, Laharpe pouvait jouir en paix du fruit de ses travaux, et, comme tant de ses confrères, s'endormir paisiblement dans le fauteuil académique; mais son ardent amour pour les lettres ne lui permettait de prendre aucun repos, et l'on ne peut s'empêcher d'admirer son infatigable activité, lorsque l'on considère qu'à cette époque où il était chargé de la rédaction du Mercure et de la

correspondance du grand duc de Russie(*), il publiait encore l'Abrégé général des Voyages (**), compilation plus utile à sa fortune qu'à sa gloire, mais où l'on distingue cet esprit d'analyse et cette méthode qui le caractérisent. Tant de travaux multipliés ne pouvaient cependant l'empêcher d'aspirer à des succès bien plus flatteurs pour son amour-propre; il tournait incessamment ses regards vers cette carrière brillante où il avait obtenu une gloire que toutes les fureurs de ses ennemis n'avaient pu lui enlever. Toutefois il crut devoir garder pendant quelque temps le silence, et ce ne fut que trois ans après la représentation des *Barmécides* qu'il donna *Jeanne de Naples* (***). L'on vit ensuite paraître successivement *Philoctète* (****),

(*) Cette correspondance commence en 1775 et finit en 1789.

(**) Il en a donné 21 volumes.

(***) Cette tragédie fut représentée pour la première fois, le 12 décembre 1781.

(****) Première représentation de *Philoctète*, 16 juin 1780.

les Brames (*), *Coriolan* (**) et *Virginie.*

Jeanne de Naples eut du succès; cependant Laharpe crut devoir y faire quelques changemens, et deux ans après, elle fut représentée avec un nouveau dénoûment. Il paraît qu'en traduisant le *Philoctète* de Sophocle, il ne voulut faire qu'un essai, et voir si la scène française pourrait supporter un sujet où respire toute la simplicité antique du théâtre grec. Il fit une lecture de sa pièce dans une séance de l'Académie; elle y obtint un grand succès, quoique des mauvais plaisans eussent dit que *ce n'était pas du Sophocle tout pur, mais du Sophocle tout sec.* Elle fut imprimée un an après, et l'impression ne lui fit rien perdre de l'estime dont elle jouissait dans l'esprit des connaisseurs.

Les *Brames* qui furent représentés peu de temps après *Philoctète*, avaient été com-

---

(*) *Les Brames* furent joués le 15 décembre 1783.

(**) *Coriolan* fut joué le 2 mai 1784, et *Virginie*, le 11 juillet 1786.

posés huit années auparavant. L'auteur lut sa pièce chez mademoiselle Lespinasse; on lui fit beaucoup de critiques qui laissaient entrevoir une chute. Laharpe, convaincu de la justesse des observations, jeta sa tragédie au feu avec un courage que tous les assistans admirèrent. Mais ce sacrifice n'était que simulé; il en avait gardé copie, et, huit ans après, on la vit renaître de sa cendre, *quoique ce ne fût pas un Phénix*, disaient ses ennemis. Elle fut écoutée sans applaudissemens et sans murmures; le lendemain, la salle fut presque déserte. Laharpe ne voulut pas hasarder une troisième épreuve; il retira sa pièce, et remercia le public des bontés dont il l'avait honoré.

Le succès de *Coriolan* ne fut point douteux. L'hiver de 1784 ayant été très-rigoureux, les Comédiens arrêtèrent de donner des représentations au profit des pauvres. Laharpe saisit une occasion aussi favorable, pour offrir au public sa nouvelle tragédie. L'affluence fut considérable, et la recette monta, dit-on, à plus de dix mille francs. Le sujet de Coriolan présentait de grandes difficultés; il avait déjà été mis sur la scène sans succès. On se

rappèle le mot de Crébillon à un jeune homme qui, en sortant du collége, lui présentait un Coriolan : *croyez-vous que si ce sujet avait été propre au théâtre, nous vous l'aurions laissé?* A cette autorité, se joignait l'autorité plus décisive encore de Voltaire, qui regardait ce sujet comme impraticable. Laharpe ne fut point arrêté par des décisions d'un aussi grand poids; il adopta le plan tracé par Lamotte; et, aidé de Shakespear, il fit une pièce qui s'est toujours maintenue au théâtre avec honneur.

Non content d'avoir effacé la chute des *Brames* par le succès de *Coriolan*, il voulut encore y ajouter celui de *Virginie*. Cette tragédie obtint des applaudissemens unanimes; et peut-être les dut-elle en partie à la précaution que l'auteur avait prise de se cacher sous le voile de l'anonyme. Cependant, comme s'il eût été dans sa destinée de ne jamais jouir d'un succès dans toute sa plénitude, et qu'il eût fallu qu'à la douceur des éloges qu'il recevait, il se mêlât toujours quelque chose de l'amertume de la critique, on essaya de déchirer le voile dont il s'était enveloppé. Un plaisant du parterre s'écria : *j'ai reconnu*

un vers de Pharamond. On imprima dans un journal que *la pièce était trop bien pour n'être pas de Laharpe; et qu'elle était encore plus sûrement de lui, parce qu'elle n'était pas mieux*. Cependant il persistait à garder l'incognito. À toutes les représentations, on demandait l'auteur à grands cris, et l'on répondait toujours qu'il était inconnu. Laharpe alla même jusqu'à la désavouer d'une manière formelle dans le journal de Paris. Un incognito si obstiné avait un motif : l'actrice qui était chargée du rôle principal, avait donné sa parole d'honneur au prince d'Henin, de ne jamais jouer dans aucun ouvrage de Laharpe; il fallait donc bien se garder de laisser transpirer le nom de l'auteur. Malgré toutes ces précautions, personne ne doutait qu'elle ne fût de lui. Un jour qu'étant à l'Académie, il s'en défendait vivement : *eh bien*! lui dit Sédaine dans l'embrâsure d'une fenêtre, *je l'ai revue hier; il y a, je vous assure, des scènes que vous ne désavoueriez pas. —Des....* répliqua Laharpe; il se tut, et rougit.

Les jeux du théâtre n'absorbaient pas tellement son temps, qu'il n'en trouvât encore pour se livrer à d'autres travaux.

Pendant qu'il livrait au public ses dernières tragédies, il s'occupait d'un *poëme sur les femmes*. Il en lut plusieurs fragmens à l'Académie. Ce fut dans une de ces séances, qu'il fit lecture du second chant où se trouve de Catherine un magnifique éloge, que le poëte termine ainsi :

Tout le Nord est soumis ou tremblant sous sa loi.

Cet éloge était sans doute mérité; mais il était peut-être convenable de s'exprimer avec plus de réserve devant un autre souverain du nord, qui assistait à cette séance (*). Aussi M. de Calonne ne put s'empêcher de dire : *j'ignore si ce morceau est poétique, mais je sais bien qu'il n'est pas politique.*

Nous avons jusqu'ici suivi Laharpe dans ses travaux et dans ses études ; nous l'avons vu s'exerçant dans tous les genres, en vers, en prose, et embrassant, pour ainsi dire, toutes les parties de la littérature. A l'époque où nous sommes parvenus, il était

(*) Le Roi de Suède, qui voyageait sous le nom de comte de Haga.

âgé de 46 ans, et par conséquent dans toute la force de son talent. Cependant, si nous jetons un coup d'œil rapide sur ce qu'il avait produit jusqu'alors, nous y chercherons vainement de ces titres qui placent un écrivain parmi les hommes supérieurs, et lui assurent à jamais l'estime de la postérité. Il n'avait point encore songé à élever aux lettres ce monument qui devait être celui de sa gloire, et lui mériter le titre de *Quintilien français*. Avant de parler de ce *Cours de littérature*, et de considérer Laharpe comme critique, arrêtons-nous un moment, et considérons le comme poëte et comme orateur. De onze tragédies qu'il a faites, trois seulement sont restées au théâtre : *Warwick*, *Coriolan* et *Philoctète*. Philoctète est tiré tout entier de Sophocle; Laharpe l'a suivi avec une fidélité scrupuleuse, et il n'a d'autre mérite que la versification qui est correcte, élégante et noble; toutefois il lui faut savoir gré d'avoir transporté sur la scène une tragédie d'une simplicité aussi antique, à une époque où l'on ne croyait pas que notre théâtre pût supporter une pièce sans femme et sans amour. Dans *Coriolan* il a suivi Shakespear, ainsi que nous

l'avons dit. Le rôle principal est tracé avec une grande énergie; mais on peut reprocher à l'auteur de s'être affranchi de la règle si essentielle des unités. *Warwick* lui appartient, quoiqu'on ait essayé de lui en contester la propriété (*), et c'est le plus beau fleuron de sa couronne dramatique. Le caractère d'Édouard est d'autant mieux conçu, que la première idée qui semblait devoir se présenter à un jeune homme de 23 ans, était d'en faire un tyran impérieux, afin de faire ressortir le caractère de Warwick. Laharpe ne s'est point laissé entraîner par cette combinaison si facile et si usée des contrastes; il a fait d'Édouard un prince noble et généreux qui n'oublie un moment ce qu'il doit à Warwick, que parce qu'il est entraîné par une passion violente. En établissant ainsi les caractères, il s'est menagé des situations qui ont assuré le succès de sa tragédie. Il y a de belles idées, de belles scènes dans ses autres ouvrages; ils sont réguliers et d'un style pur et correct: mais on y cherche-

(*) Voyez les Trois siècles littéraires, par Sabatier.

rait en vain de ces situations fortes et de ces beautés énergiques qui maintiennent un ouvrage au théâtre. Laharpe, il faut le dire, n'avait point la tête dramatique. Personne, mieux que lui, ne connaissait toutes les parties d'un art sur lequel avaient porté toutes ses spéculations; personne n'était plus en état de sentir le mérite des grands tragiques anciens et modernes; personne n'en avait fait une étude plus approfondie, n'en connaissait mieux les beautés et n'était plus à portée d'apprécier l'artifice de leurs combinaisons; mais il manquait de ce génie créateur qui féconde les sujets, et imprime aux ouvrages le sceau de l'immortalité (*). Il l'avait très-bien senti lui-même, et, à cet égard, il ne se faisait point de vaines illusions. On lui demandait, quelque temps avant sa mort, comment il aurait parlé de ses tragédies dans son cours de littérature s'il avait été obligé de s'expliquer sur les auteurs vivans; il répondit qu'il aurait pu se rendre cette justice, que *s'il n'avait pas con-*

(*) *Laharpe a beau faire*, disait Helvétius, *il ne sera jamais que le Campistron de Voltaire.*

tribué aux progrès de l'art dramatique, on ne pourrait l'accuser d'avoir avancé sa décadence.

Si Laharpe n'a point toutes les parties qui constituent le véritable auteur tragique, on ne peut nier qu'il n'en ait possédé quelques unes à un assez haut degré. Ses tragédies ont un mérite qu'on ne saurait leur contester; je veux parler de celui du style. » Mais, comme il le disait lui-même (*), ce » mérite, si important à la lecture, si dé- » cisif pour la réputation, ne peut, sur la » scène, ni excuser les fautes, ni remplir » les vides, ni suppléer à l'intérêt devant » une assemblée d'hommes qui tous ont un » égal besoin d'émotions, mais qui ne sont » pas tous, à beaucoup près, également » juges du style. »

Laharpe est du petit nombre des écrivains à qui il fut donné d'écrire également bien en prose et en vers; pur, élégant, quelquefois chaud et énergique dans ses tragédies; son style a, dans ses poésies fugitives, la grâce, la mollesse et la facilité du genre. Cet Aristarque, si ferme et

---

(*) *Voyez* le Cours de littérature, tom. 4.

si sévère quand il discute ; saisit habilement toutes les nuances de la finesse et de l'enjoûment quand il plaisante. Il composa de petites pièces dans lesquelles il montra une imagination et une délicatesse que jusqu'alors on avait crues étrangères à son talent. *Tangu et Félime ; l'ombre de Duclos; la réponse d'Horace*, prouvent qu'il avait étudié la manière de Voltaire, et qu'en l'imitant, il avait su conserver l'aisance du naturel et le caractère de l'originalité. Sa muse flexible sut tour-à-tour prendre tous les tons : pleine de vigueur et d'energie, lorsqu'elle suivait la marche de Caton dans les sables d'Utique, elle devint tendre et mélancolique, lorsqu'elle essaya de redire quelques uns de ces vers qu'avait soupirés l'amant de Délie.

Si nous passons à ses éloges, nous y retrouvons les mêmes qualités et les mêmes défauts que dans ses ouvrages dramatiques; de la correction, de la noblesse, de l'élégance, des pensées fines et ingénieuses, une juste appréciation des écrivains, une saine littérature, mais rarement de ces grands mouvemens oratoires, de ces explosions dont les orateurs de l'antiquité nous ont laissé de si beaux modèles. Écou-

tons, à cet égard, un de ses contemporains. Il s'agit de l'éloge de Fénélon. « M. » Laharpe, dit-il, a du nombre dans le » style, de la clarté, de la pureté dans » l'expression, de la hardiesse dans les » idées, de la gravité, du jugement, de » force et de la sagesse; mais il n'est point » éloquent, et ne le sera jamais. C'est » une tête froide : il a des pensées, il a » de l'oreille, mais point d'entrailles, point « d'âme. Il coule, mais il ne bouillonne » point; il n'arrache pas sa rive, et n'entraîne avec lui ni les hommes ni leurs habitations; il ne trouble, n'abat, ne renverse, ne confond point; il me laisse » aussi tranquille que lui; je vais où il me » mène; comme dans un jour serein, lorsque le lit de la rivière est calme, j'arrive » à S.-Cloud en batelet ou par la galliote. » Son ton est partout celui de l'exorde; » il va toujours aussi compassé dans sa » marche; également symétrisé dans ses » idées; jamais ni plus froid ni plus chaud. » Il ne réveille aucune passion, ni le mépris, ni la haîne, ni l'indignation, ni la » pitié. Thomas et Laharpe sont le revers » l'un de l'autre : le premier met tout en » montagnes, celui-ci met tout en plaines.

» Cet homme sait parler et écrire; mais il » ne sent rien, il n'éprouve pas le moindre » tourment. Cela est beau, mais j'ai de » la peine à aller jusqu'au bout; cela me » berce.

» Je le vois à son bureau; il a devant lui » la vie de son héros, il le suit pas à pas. » A chaque ligne de l'histoire, il écrit sa » ligne oratoire; il s'achemine de ligne en » ligne jusqu'à ce qu'il soit à la fin de son » discours. Coulant, faible, nombreux » comme Isocrate, mais bien moins plein, » bien moins penseur, bien moins délicat » que l'Athénien. O vous, Carnéade! ô » vous, Cicéron! que diriez-vous de cet » éloge? Je ne t'interroge point, toi qui » évoquais les mânes de Marathon!

» Jamais une exclamation ni sur les ver- » tus, ni sur les disgrâces de son héros: » il raconte; et puis quoi encore? il ra- » conte. Raconte donc, puisque c'est ta » manie de raconter; jette au moule tes » phrases l'une après l'autre, comme le » fondeur y a jeté, comme le composi- » teur a arrangé les lettres de ton discours. » Encore une fois, cet homme a du nom- » bre, de l'élégance, du style, de la rai-

» son, de la sagesse; mais rien ne lui bat
» au-dessous de la mamelle gauche. »

A cette emphase, à ces vives apostrophes, à ce ton d'inspiré, on a reconnu Diderot; Diderot qui toujours impétueux dans ses jugemens comme dans son style, écrivait, avec le même emportement, un éloge, une préface et un essai sur le drame. C'est cette distinction des styles propres à chaque genre qui justifie Laharpe. On ne doit point exiger dans un éloge ces grands mouvemens, ces explosions soudaines dont parle Diderot. Laharpe a conservé à l'éloquence académique le caractère qui lui convient; il a su la débarrasser de l'appareil philosophique, de la lenteur de l'énumération, du faste des mots, et des tournures pédantesques; défauts justement reprochés à Thomas. Toutefois, à travers l'exagération du jugement de son censeur, on entrevoit quelque apparence de vérité; on ne peut se dissimuler que Laharpe ne posséda peut-être point à un assez haut degré cette chaleur qui féconde et anime un sujet : un tact fin et délicat, un goût sûr et éprouvé, un sentiment exquis des convenances, une raison supérieure; telles sont ses qualités éminemment distinctives.

Aussi préférait-il Racine à Corneille, et Cicéron à Démosthènes.

Mais si ces qualités ne suffisent point pour former un orateur, elles constituent essentiellement un critique; et c'est ici que nous allons voir Laharpe dans toute sa gloire. Dès sa jeunesse, il avait travaillé aux journaux, et quoiqu'alors il n'eût peut-être point mis dans ses jugemens, cette sagesse et cette modération que l'on a droit d'attendre d'un écrivain qui s'érige en juge suprême de la littérature, on avait pu remarquer la sûreté de son goût et la solidité de ses principes. D'une rigueur inflexible dans ses arrêts, il poursuivit sans relâche le mauvais goût et le bel-esprit; défauts qui marchent presque toujours de compagnie, et qui avaient de zélés défenseurs dans le précieux Dorat et le fougueux Linguet. Cette justice rigoureuse qu'il exerçait à l'égard des mauvais écrivains, lui attira de nombreux ennemis. Sa vie fut un combat; et plus d'une fois il eut lieu de s'apercevoir qu'une extrême justice est une extrême injure.

Enfin, l'occasion se présenta où il put exercer d'une manière noble et indépendante ce talent de critique qu'il possédait

à un si haut degré, et mettre à profit les travaux d'une vie consacrée toute entière à l'étude des modèles et à l'examen refléchi de leurs beautés. Ce fut en 1786 que l'on vit s'élever cet établissement connu sous le nom de *Lycée*. Des personnes de la plus haute naissance le prirent sous leur protection; le marquis de Montesquiou en rédigea le prospectus; il engagea les hommes les plus distingués à seconder ses vues. Marmontel et Garat furent chargés du cours d'histoire, et Laharpe de celui de littérature. La carrière qui s'ouvrait devant lui était immense, et il avoue que s'il lui eût été permis d'en considérer l'étendue, il ne s'y serait jamais engagé. Quel écrivain cependant était plus propre à mettre à fin une entreprise aussi difficile? Passionné pour les lettres, toutes ses spéculations s'étaient tournées vers elles; il s'était essayé dans presque tous les genres qu'il avait à définir; et ce n'était point un médiocre avantage de pouvoir joindre aux méditations de l'étude les leçons de l'expérience. Aussi, remarque-t-on, dans ses aperçus généraux, un esprit maître de sa matière, qui embrasse, saisit tous les rapports, et qui a considéré sous toutes les

faces les objets dont il va traiter. S'il descend ensuite aux détails, quelle sagacité dans ses remarques ! quelle justesse dans ses raisonnemens ! quelle finesse dans ses vues ! C'est-là qu'apparaissent la logique dans toute sa force et la raison dans toute sa puissance.

Laharpe s'occupait exclusivement de son *Cours de Littérature*, lorsque la révolution arriva. Les séances du Lycée qui jusqu'alors avaient été si brillantes, perdirent peu à peu l'intérêt quelles avaient inspiré; c'est en vain que le professeur essaya de retenir autour de sa chaire des auditeurs inquiets, entraînés par l'ardeur des nouveautés, et que des intérêts d'une bien plus haute importance appelaient à la tribune publique. Laharpe lui-même ne put résister au torrent, et à une époque où le nom de *bien public* pouvait encore ne point paraître une chimère, il partagea les illusions de ceux qui crurent voir dans le changement qui se préparait, la réforme des abus et le passage à une constitution meilleure. Il écrivit à ce sujet quelques articles dans le Mercure. Ses illusions furent de courte durée. On ne prenait point alors impunément quelque part aux

affaires publiques; il fut dénoncé. Il essaya de détourner le coup qui le menaçait en prenant les livrées de ces hommes féroces qui régnaient sur la France; cette faiblesse, qu'il répara dans la suite d'une manière si éclatante, ne put assurer sa liberté; il fut arrêté et renfermé au Luxembourg. Ce fut alors qu'il vit dans toute leur difformité ces principes dont on avait tiré des conséquences si funestes et dont il avait été lui-même l'apologiste. Abandonné de tous, environné de victimes qui ne sortaient de ce lugubre séjour que pour monter à l'échafaud, attendant chaque jour la mort, il avait vainement appelé à son secours ces idées philosophiques qui ont quelque chose de brillant dans la spéculation, mais qui dans la réalité sont vides et creuses, et ne peuvent être d'aucune application dans le malheur. Son âme abattue et flétrie n'avait plus où se prendre, lorsque tout-à-coup il se fit dans ses idées une révolution trop étonnante pour l'attribuer à des moyens purement humains.

Une femme qui se trouvait renfermée dans la même prison que lui, et qui joignait à une piété solide les agrémens d'un esprit cultivé, voyant l'état d'abattement

où il était tombé, essaya de relever son courage et de lui donner quelques consolations; elle l'engagea à traduire les psaumes de David, et le pria de faire sur ce livre une espèce de commentaire. Laharpe, charmé d'avoir une occupation conforme à ses goûts, se livra avec ardeur à ce travail; les beautés uniques qui brillent dans les chants du Prophête-Roi ne pouvaient manquer de faire une vive impression sur son esprit; mais les dispositions qu'il apportait à cette lecture lui firent voir, sous une face nouvelle, des poëmes que, jusque-là, il n'avait considérés que dans leurs rapports avec la littérature. Pénétré de l'esprit qui règne dans les livres saints, il sentit tout le vide des opinions humaines, et ses yeux qui étaient fermés à la lumière s'ouvrirent tout d'un coup : *Eratis aliquando tenebrœ, nunc autem lux in domino.* Laissons Laharpe nous retracer lui-même de quelle manière s'était opéré ce grand changement. « J'é-
» tais dans ma prison, dit-il, seul, dans
» une petite chambre, et profondément
» triste. Depuis quelques jours j'avais lu
» les Psaumes, l'Evangile et quelques
» bons livres. Leur effet avait été rapide,

» quoique gradué; déjà j'étais rendu à la
» foi; je voyais une lumière nouvelle,
» mais elle m'épouvantait et me conster-
» nait en me montrant un abîme, celui
» de quarante années d'égarement; je
» voyais tout le mal et aucun remède.
» Rien autour de moi qui m'offrît les se-
» cours de la religion. D'un côté, était ma
» vie telle que je la voyais au flambeau de
» la vérité céleste; et de l'autre, la mort, la
» mort que j'attendais tous les jours, telle
» qu'on la recevait alors. Le prêtre ne
» paraissait plus sur l'échafaud pour con-
» soler celui qui allait mourir; il n'y mon-
» tait plus que pour mourir lui-même.
» Plein de ces désolantes idées, mon
» cœur était abattu, et s'adressait tout bas
» à Dieu, que je venais de retrouver, et
» qu'à peine connaissais-je encore. Je lui
» disais : que dois-je faire? que vais-je
» devenir? J'avais sur une table *l'Imi-*
» *tation*, et l'on m'avait dit que dans cet
» excellent livre, je trouverais souvent la
» réponse à mes pensées. Je l'ouvre au
» hasard, et je tombe en l'ouvrant sur
» ces paroles : *Me voici, mon fils, je*
» *viens à vous, parce que vous m'avez*
» *invoqué*. Je n'en lus pas davantage.

» L'impression subite que j'éprouvai est » au-dessus de toute expression, et il ne » m'est pas plus possible de la rendre que » de l'oublier. Je tombai la face contre terre, » baigné de larmes, étouffé de sanglots, » jetant des cris et des paroles entrecou- » pées. Je sentais mon cœur soulagé et di- » laté, mais en même temps comme prêt » à se fendre. Assailli d'une foule de pen- » sées et de sentimens, je pleurai assez » long-temps, sans qu'il me reste, d'ail- » leurs, d'autre souvenir de cette situation, » si ce n'est que c'est, sans comparaison, » ce que mon cœur a jamais senti de plus » violent et de plus délicieux, et que ces » mots : *Me voici, mon fils*, ne cessaient » de retentir dans mon âme et d'en » ébranler puissamment toutes les fa- » cultés ».

Quel changement! ce philosophe qui avait adopté tout ce que contenaient de plus hardi les systèmes des novateurs; cet esprit fort, pour qui les idées religieuses n'étaient que de vains préjugés; cet élève d'un homme qui avait passé sa vie entière à tourner en ridicule les livres saints, le voilà prosterné la face contre terre et pleurant amèrement ses erreurs; le voilà chrétien. Un seul mot,

me voici, mon fils, a opéré une conversion qui paraissait impossible; car, comme il le dit lui-même, *entre l'orgueil et la foi il y a l'infini*. Quelques personnes ont élevé des doutes sur la sincérité de cette conversion; nous n'essayerons pas de les convaincre; qu'elles lisent le discours que Laharpe a mis au-devant du Psautier (*), et qu'elles prononcent.

Sorti de sa prison, Laharpe remonta dans la chaire du Lycée; ce n'était plus pour y porter les maximes philosophiques, mais pour y faire une abjuration solennelle de ses erreurs et pour y professer devant tous les vérités de la religion. Son discours d'ouverture fit une impression profonde. Quelle surprise de revoir, plein de conviction, un homme qui avait douté de tout; et cette conviction, il la portait dans l'âme de ses auditeurs, par la manière vive et énergique dont il exprimait ce qui s'était passé en lui. Il ne se borna point à ces leçons publiques, il voulut créer un journal (**) pour y con-

(*) Publié en l'an 6, in-12 et in-8°.

(**) Le mémorial.

signer ses sentimens nouveaux et propager la vérité. Ce fut aussi à cette époque qu'il publia *le fanatisme dans la langue révolutionnaire*, morceau plein de vigueur et d'énergie, où l'on remarque ce cachet particulier que Laharpe imprima à ses écrits, lorsque la religion eut augmenté ses forces et épuré son talent.

Un zèle aussi ardent ne resta pas long-temps impuni; il fut proscrit en vendémiaire et au 18 fructidor; mais cette même femme qui avait adouci l'amertume de sa détention au Luxembourg, lui procura un asile à quelques lieues de Paris (*). Les dangers sans cesse renaissans dont il était environné ne purent altérer la tranquillité dont il jouissait dans cette paisible retraite; il partageait son temps entre les exercices de piété et trois grands ouvrages qu'il avait entrepris (**). Le plus important à ses yeux était *l'Apologie de la religion;* il disait souvent qu'il mourrait sans regret s'il pouvait achever cet ouvrage.

(*) Corbeil.

(**) La Philosophie du dix-huitième siècle; l'Apologie de la Religion; la Religion, poëme.

Cette vie tranquille, cette paix intérieure avaient fortifié sa santé, et lorsqu'après une proscription de plus de deux années, il reparut au Lycée, on ne douta point qu'il ne dût occuper encore longtemps cette chaire dans laquelle il était si difficile de le remplacer. Vain espoir ! sa santé s'altéra tout d'un coup ; des accidens graves survinrent ; il vit son état et n'en fut point épouvanté : dès longtemps il s'était préparé à cette dernière action, si importante pour un véritable chrétien, et jusqu'aux derniers momens il conserva son calme et son sang froid. Après avoir mis ordre à ses affaires et dicté ses dernières volontés à l'égard de ses parens et de ses amis, il fit réciter les prières des agonisans. M. de Fontanes étant venu le voir la veille de sa mort, s'approcha de son lit pendant qu'on récitait ces prières : » Mon ami, dit le moribond, en lui tendant une main desséchée, je remercie » le ciel de m'avoir laissé l'esprit libre » pour sentir combien cela est consolant » et beau ». Ce furent ses dernières paroles ; il mourut le lendemain 11 février 1803, âgé de 64 ans. Ses amis et une foule de gens de lettres accompagnèrent

son convoi. Une députation de l'Institut se joignit au cortége, et M. de Fontanes prononça sur sa tombe le discours suivant :

« Les lettres et la France regrettent » aujourd'hui un poëte, un orateur, un » critique illustre. Laharpe avait à peine » 25 ans, et son premier essai dramatique » l'annonça comme le plus digne élève des » grands-maîtres de la scène française. » L'héritage de leur gloire n'a point dé- » généré entre ses mains; car il nous a » transmis fidèlement leurs préceptes et » leur exemple. Il loua les grands hommes » des plus beaux siècles de l'éloquence et » de la poésie, et leur esprit, comme leur » langage, se retrouve toujours dans les » écrits d'un disciple qu'ils avaient formé. » C'est en leur nom qu'il attaqua jusqu'au » dernier moment toutes les fausses doc- » trines littéraires; et, dans ce genre de » combat, sa vie entière ne fut qu'un long » dévouement au triomphe des vrais prin- » cipes : mais, si ce dévouement coura- » geux fit sa gloire, il n'a pas fait son bon- » heur. Je ne puis dissimuler que la fran- » chise de son caractère et la rigueur im- » partiale de ses censures éloignèrent trop » souvent de son nom et de ses travaux la

» bienveillance et même l'équité. Il n'arrachait que l'estime où tant d'autres auraient obtenu l'enthousiasme. Souvent » les clameurs de ses ennemis parlaient » plus haut que le bruit de ses succès et de » sa renommée. Mais, à l'aspect de ce » tombeau, tous ses ennemis sont désarmés : ici les haines finissent, et la vérité » seule demeure. Les talens de Laharpe » ne seront plus enfin contestés. Tous les » amis des lettres, quelles que soient leurs » opinions, partagent maintenant notre » deuil et nos regrets. Les circonstances » où la mort le frappe rendent sa perte encore plus douloureuse. Il expire dans un » âge où la pensée n'a rien perdu de sa » vigueur, et lorsque son talent s'était » agrandi dans un autre ordre d'idées qu'il » devait au spectacle extraordinaire dont » le monde est témoin depuis douze ans. » Il laissa malheureusement imparfaits » quelques ouvrages dont il attendait sa » plus solide gloire, et qui seraient devenus » ses premiers titres dans la postérité. Ses » mains mourantes se sont détachées avec » peine du dernier monument qu'il élevait. Ceux qui en connaissent quelques » parties avouent que le talent poétique de

» l'auteur, grâces aux inspirations reli-
» gieuses, n'eut jamais autant d'éclat, de
» force et d'originalité. On sait qu'il avait
» embrassé, avec toute l'énergie de son ca-
» ractère, les opinions utiles et consolantes
» sur lesquelles repose le système social;
» elles ont enrichi non-seulement ses pen-
» sées et son style de beautés nouvelles,
» mais elles ont encore adouci les souf-
» frances de ses derniers jours. Le Dieu
» qu'adoraient Fénélon et Racine, a con-
» solé, sur le lit de mort, leur éloquent
» panégyriste et l'héritier de leurs leçons.
» Les amis, qui l'ont vu dans les derniers
» momens où l'homme ne déguise plus
» rien, savent quelle était la vérité de ses
» sentimens; ils ont pu juger combien son
» cœur, indigné de la calomnie, renfermait
» de droiture et de bonté. Déjà même les
» sentimens les plus doux étaient entrés
» dans ce cœur trop méconnu et si souvent
» abreuvé d'amertumes. Les injustices se
» réparaient; nous étions prêts à le revoir
» dans ce sanctuaire des lettres et du goût,
» dont il était le plus ferme soutien; lui-
» même se félicitait naguère encore de cette
» réunion si desirée; mais la mort a trompé
» nos vœux et les siens. Puissent au moins

» se conserver à jamais les traditions des
» grands modèles qu'il sut interpréter avec
» une raison si éloquente ! puissent-elles,
» mes chers confrères, en formant de bons
» écrivains, donner un nouvel éclat à cette
» Académie française qu'illustrèrent tant
» de noms fameux, depuis cent cinquante
» ans, et que vient de rétablir un grand
» homme si supérieur à celui qui l'a
» fondée! »

MELY JANIN.

PRÉFACE.

Quoique cet ouvrage soit le fruit des études de ma vie entiere, il est pourtant vrai qu'il fut composé par occasion, et accommodé à des circonstances indépendantes de l'auteur. Jamais peut-être n'y aurais-je pensé sans cet établissement connu sous le nom de *Lycée*, qui prit naissance au commencement de 1786, et qui doit sa premiere origine au Musée de cet infortuné Pilâtre de Rozier, que nous avons vu depuis périr dans une de ses expériences aérostatiques, victime de son zele pour les sciences. Déjà ce zele n'avait pas été aussi heureux qu'il méritait de l'être, dans la formation de son Musée. On avait été obligé d'y renoncer, et de vendre le cabinet de physique et la bibliotheque. Quelques amateurs des lettres, et à leur tête MM. de Montmorin et de Montesquiou, dont le premier a péri depuis si malheureusement et à une époque si affreuse, associés alors avec d'autres actionnaires, firent les fonds du nouvel établissement, dont le plan fut étendu et amélioré, et qui prit le nom de *Lycée*. On sait quel prodigieux succès il eut jusqu'en 1789 : ce fut aussi une affaire de mode, comme il arrivait alors à toute espece de succès, mérité ou non; mais on peut dire que cette fois elle s'y mêla sans y rien gâter. L'esprit *révolutionnaire*, qui fut aussi d'a-

bord une espece de mode, mais absolument nouvelle, et qui ne ressemblait à aucune autre, porta seul au Lycée une atteinte sensible, commune en général à tout ce qui tenait aux lettres, aux sciences, à tout genre d'instruction et de morale. On se rappellera long-tems à quel excès le Lycée fut défiguré et souillé, et c'était un devoir pour moi de consigner dans ce *Cours* les souvenirs de cette ignominie. Les espérances que fit renaître une époque salutaire à la France, celle qui mit un terme au regne de *la terreur*, ranimerent un moment le Lycée, et lui rendirent du moins ce degré de liberté qui, sans écarter le danger de parler, ne rend pas cependant le silence indispensable, et permet que le courage de la vérité puisse n'être pas inutile. Mais on conçoit aisément qu'au milieu des secousses politiques, inévitables et multipliées, jamais le Lycée n'ait pu reprendre sa premiere splendeur ; et l'on n'en doit que plus d'éloges aux efforts infatigables de l'administration, qui depuis quelques années lutte contre les obstacles de tout genre, et tâche au moins de préserver cet établissement d'une ruine totale.

Cependant, par une suite naturelle de cette vogue étonnante et de cet éclat imprévu qui marquerent les beaux jours du Lycée, je me vis entraîné rapidement, et presque sans y penser, bien au-delà de mes premieres vues ; et des encouragemens toujours nouveaux me donnant sans cesse de nouvelles forces pour un travail toujours

renaissant, je vis s'ouvrir devant moi une vaste carriere que jamais je n'aurais osé entreprendre s'il m'eût été donné d'en mesurer d'abord toute l'étendue, mais qui, s'agrandissant par une progression insensible, me conduisit enfin vers un terme où je n'ai pu parvenir que parce que tout concourait à m'en dérober l'éloignement.

En effet, le premier aveu que je dois faire, c'est qu'une telle entreprise était certainement au dessus de mes forces s'il fallait qu'elle fût également remplie dans toutes les parties qu'elle embrasse, et que je n'ai pu également approfondir. J'ose dire même que l'on peut douter qu'un seul homme pût en venir à bout : il faudrait réunir trop de divers talens et de diverses connaissances, dont je suis fort éloigné. Nous avons, il est vrai, une multitude de livres didactiques ou de recueils bibliographiques, dont je contesterai d'autant moins le mérite, que plusieurs ne m'ont pas été inutiles; mais tous traitent d'objets particuliers, ou ne sont, dans les choses générales, que des nomenclatures et des dictionnaires. Mais c'est ici, je crois, la premiere fois, soit en France, soit même en Europe, qu'on offre au public une histoire raisonnée de tous les arts de l'esprit et de l'imagination, depuis Homere jusqu'à nos jours, qui n'exclut que les sciences exactes et les sciences physiques. Je ne puis trop répéter combien je me sens au dessous d'un si grand sujet, et si on me croyait ici moins modeste que

je ne le veux paraître, c'est qu'on me croirait aussi plus ignorant que je ne suis; car il suffit d'avoir étudié, comme je l'ai fait, quelques-uns des objets de ce *Cours*, pour sentir comme moi qu'un seul peut-être demanderait toute la vie d'un artiste, et d'un bon artiste, pour avoir toute son intégrité et toute sa perfection. Mais on a vu comment j'ai été amené à ce plan : on verra quels efforts j'ai faits depuis douze ans pour le remplir, au moins selon mes moyens; et sans doute ceux qui sauront le mieux tout ce qui devait s'y trouver, seront aussi ceux qui excuseront le plus volontiers tout ce qui doit encore y manquer.

Ceux-là aussi comprendront qu'il m'en a coûté beaucoup plus pour me resserrer, qu'il ne m'en eût coûté pour m'étendre; et ce n'a pas été une des moindres difficultés de mon travail, de le renfermer en douze volumes (1). S'il y a encore quelque superflu, quelque répétition inévitable dans un si long ouvrage, c'est un léger inconvénient; mais c'en serait un grand s'il y manquait quelque chose d'essentiel; et c'est là-dessus particulierement que je prie les hommes instruits de vouloir bien m'avertir.

Ce n'est ici, ni un livre élémentaire pour les jeunes étudians, ni un livre d'érudition pour les savans. C'est, autant que je l'ai pu,

(1) Sans y compter *la Philosophie du dix-huitieme siecle*, qui formera seule un grand objet, traité à part, vu son extrême importance. (Voyez à la fin de cette édition.)

la fleur, le suc, la substance de tous les objets d'instruction, qui sont ceux de mon ouvrage : c'est le complément des études pour ceux qui peuvent pousser plus loin celles qu'ils ont faites : c'en est le supplément pour les gens du monde qui n'ont pas le tems d'en faire d'autres. Mais j'ai desiré, je l'avoue, que ce pût en être une particuliere pour les orateurs et les poëtes. Si le livre est utile pour eux, ce sera toujours quelque chose, quand même il ne serait pas pour les autres aussi agréable que je l'aurais voulu.

Ce serait ma faute s'il ne l'était point du tout; car une des principales sources d'agrément est sans doute la variété, et ici le grand nombre d'objets divers la présentait d'elle-même, au point de ne pouvoir plus être un mérite. Il pouvait y en avoir davantage à varier les formes de la critique continuellement appliquées; mais aussi jamais les circonstances locales et les accessoires donnés n'ont fourni plus de ressources. On doit voir que, par la nature même de l'enseignement dans nos séances, j'ai pu prendre à mon gré tous les tons proportionnellement à la matiere, et tour-à-tour m'élever jusqu'au style oratoire, ou descendre à la familiarité décente de la conversation des honnêtes gens.

Cet ouvrage a passé à travers *les jours mauvais* : il a été composé en partie pendant le cours de la révolution, dont les différentes époques doivent naturellement s'y

faire reconnaître, sans influer d'ailleurs sur l'esprit général, qui est et devait être partout le même dans un livre qui par sa nature est fait pour tous les tems et pour toutes les nations.

INTRODUCTION.

Notions générales sur l'art d'écrire, sur la réalité et la nécessité de cet art, sur la nature des préceptes, sur l'alliance de la philosophie et des arts de l'imagination, sur l'acception des mots de goût *et de* génie.

Les modeles en tout genre ont dévancé les préceptes : le génie a considéré la nature et l'a embellie en l'imitant : des esprits observateurs ont considéré le génie, et ont dévoilé par l'analyse le secret de ses merveilles. En voyant ce qu'on avait fait, ils ont dit aux autres hommes : Voilà ce qu'il faut faire ; ainsi la poésie et l'éloquence ont précédé la poétique et la rhétorique. Euripide et Sophocle avaient fait leurs chefs-d'œuvre, et la Grece comptait près de deux cents écrivains dramatiques lorsque Aristote traçait les regles de la tragédie ; et Homere avait été sublime bien des siecles avant que Longin essayât de définir le sublime.

Quand l'imagination créatrice eut élevé ses premiers monumens, qu'est-il arrivé ? Le sentiment général fut d'abord sans doute celui de l'admiration. Les hommes rassemblés durent concevoir une grande idée de celui qui leur faisait connaître de nouveaux plaisirs. Dès-lors pourtant dut commencer à se manifester la diversité naturelle des impressions et des juge-

mens. Si le premier jour fut celui de la reconnaissance, le second dut être celui de la critique. Les différentes parties d'un même ouvrage, différemment goûtées, donnerent lieu aux comparaisons, aux préférences, aux exclusions. Alors s'établit pour la premiere fois la distinction du bon et du mauvais, c'est-à-dire, de ce qui plaisait ou déplaisait plus ou moins; car la multitude que l'homme de génie voit à une si grande distance, s'en rapproche cependant par l'inévitable puissance qu'elle exerce sur lui. Telle est la balance qui subsiste éternellement entre l'un et l'autre: il produit, elle juge; elle lui demande des plaisirs, il lui demande des suffrages; c'est lui qui brigue la gloire, c'est elle qui la dispense. Mais si cette même multitude, en n'écoutant que son instinct, en exprimant ses sensations, a pu déjà, au moment dont nous parlons, éclairer le talent, l'avertir de ce qu'il a de plus heureux, et l'inquiéter sur ce qui lui manque, combien ont dû faire davantage ces esprits justes et lumineux qui voulurent se rendre compte de leurs jouissances, et fixer leurs idées sur ce qu'ils pouvaient attendre des artistes? car bientôt ils parurent en foule; les premiers inventeurs trouverent des imitateurs sans nombre et quelques rivaux. Déjà les idées s'étendent et se propagent: on découvre de nouveaux moyens; on tente de nouveaux procédés; on développe toutes ces ressources pour se varier et se reproduire: c'est le moment où l'esprit philosophique peut faire de

l'art un tout régulier, l'assujettir à une méthode, distribuer ses parties, classer ses genres, s'appuyer sur l'expérience des faits pour établir la certitude des principes, et porter jusqu'à l'évidence l'opinion des vrais connaisseurs, qui confirme les impressions de la multitude quand elle n'écoute que celles de la nature, les rectifie quand elle s'est égarée par précipitation, ignorance ou séduction, et forme à la longue ces cent voix de la Renommée, qui retentissent dans tous les siecles.

Il y a donc un art d'écrire : oui, sans doute. Cet art ne peut exister sans talent ; mais il peut manquer au talent : ce qui le prouve, c'est qu'on peut citer des auteurs nés avec de très-heureuses dispositions pour la poésie, et qui pourtant n'ont jamais connu l'art d'écrire en vers. Tels étaient sans contredit Brébeuf et Lemoine, l'un, traducteur de Lucain, l'autre, auteur du poëme de *Saint Louis*. C'est de l'un que Voltaire a dit, en citant un morceau de lui : *Il y a toujours quelques vers heureux dans Brébeuf* ; c'est de l'autre qu'il a vanté l'imagination en déplorant son mauvais goût. Tous deux avaient beaucoup de ce qu'on appelle esprit poëtique ; tous deux ont des morceaux d'une beauté remarquable, et tous deux ont éprouvé depuis cent ans la réprobation la plus complete, celle de n'avoir point de lecteurs. Combien cet exemple doit frapper ceux qui se persuadent qu'avec quelques vers bien tournés, quelques morceaux frappans, mais perdus dans de très-mauvais et de très-ennuyeux

ouvrages, ils doivent attirer les regards de leur siecle et de la postérité ! Ils ne doivent attendre tout au plus que la place de Brébeuf et de Lemoine, c'est-à-dire, d'auteurs dont on sait les noms, mais qu'on ne lit pas. Je dis tout au plus, car pour ne pas faire beaucoup mieux qu'eux aujourd'hui, il faut être fort au dessous d'eux.

— Mais cet art, qui l'a révélé aux premiers hommes qui ont écrit ? — Je réponds qu'ils ne l'ont pas connu. Les premiers essais en tout genre ont dû être et ont été très-imparfaits. Cet art, comme tous les autres, s'est formé par la succession et la comparaison des idées, par l'expérience, par l'imitation, par l'émulation. Combien de poëtes que nous ne connaissons pas, avaient écrit avant qu'Homere fît une Iliade ! Combien d'orateurs et de rhéteurs avant qu'on eût un Démosthene, un Périclès ! et les Grecs n'ont-ils pas tout appris aux Romains ? et les uns et les autres ne nous ont-ils pas tout enseigné ? Voilà les faits; c'est la meilleure réponse à ceux qui s'imaginent honorer le génie en niant l'existence de l'art, et qui font voir seulement qu'ils ne connaissent ni l'un ni l'autre.

Il n'y a point de sophismes que l'on n'ait accumulés de nos jours à l'appui de ce paradoxe insensé. On a cité des écrivains qui ont réussi, dit-on, sans connaître ou sans observer les regles de l'art, tels que le Dante, Shakespeare, Milton et autres. C'est s'exprimer d'une maniere très-fausse. Le Dante et Milton connaissaient les

Anciens, et s'ils se sont fait un nom avec des ouvrages monstrueux, c'est parce qu'il y a dans ces monstres quelques belles parties exécutées selon les principes. Ils ont manqué de la conception d'un ensemble ; mais leur génie leur a fourni des détails où regne le sentiment du beau ; et les regles ne sont autre chose que ce sentiment réduit en méthode. Ils ont donc connu et observé ces regles, soit par instinct, soit par réflexion, dans les parties de leurs ouvrages où ils ont produit de l'effet. Shakespeare lui-même, tout grossier qu'il était, n'était pas sans lecture et sans connaissances : ses œuvres en fournissent la preuve. On allegue encore, dans de grands écrivains, la violation de certaines regles qu'ils ne pouvaient pas ignorer, et les beautés qu'ils ont tirées de cette violation même ; et l'on ne voit pas qu'ils n'ont négligé quelques-unes de ces regles que pour suivre la premiere de toutes, celle de sacrifier le moins pour obtenir le plus. Quand il y a tel ordre de beautés où l'on ne peut atteindre qu'en commettant telle faute, quel est alors le calcul de la raison et du goût ? C'est de voir si les beautés sont de nature à faire oublier la faute ; et dans ce cas il n'y a pas à balancer. Cela est si peu contraire aux principes, que les législateurs les plus séveres l'ont prévu et prescrit. C'est le sens de ces vers de Despréaux :

Quelquefois dans sa course un esprit vigoureux,
Trop resserré par l'art, sort des regles prescrites,
Et de l'art même apprend à franchir les limites.

Il en est de même dans tous les genres. Combien de fois un grand général n'a-t-il pas manqué sciemment à quelqu'un des principes reçus, quand il a cru voir un moyen de succès dans un cas d'exception ! Dira-t-on pour cela qu'il n'y a point d'art militaire et qu'il ne faut pas l'étudier?

Une autre erreur, qui est la suite de celle-là, c'est de prétendre justifier ses fautes en alléguant celles des meilleurs écrivains : on a même été plus loin, et l'on a dit qu'il était de l'essence du génie de faire des fautes. Cela n'est vrai que dans le sens de Quintilien, quand il dit : *Ils sont grands, mais pourtant ils sont hommes* (1) ; et dans le sens d'Horace, quand il a dit qu'Homere, tout Homere qu'il est, sommeille quelquefois. Mais ce qui caractérise véritablement le génie, c'est d'avoir assez de beautés pour faire pardonner les fautes ; et de plus, l'indulgence se mesure encore sur le tems où l'on a écrit, et sur le plus ou moins de modeles que l'on avait. Quand une fois ils sont en grand nombre, les fautes ne sont plus rachetables qu'à force de beautés. C'est donc là-dessus qu'il faut s'examiner sérieusement, et se demander si l'on n'est point dans le cas de dire comme Hippolyte quand il se compare à Thésée :

Aucuns monstres par moi domptés jusqu'aujourd'hui,
Ne m'ont acquis le droit de faillir comme lui.

Les ennemis des regles de l'art, ne sachant à

---

(1) *Summi sunt, homines tamen.*

qui s'en prendre, en ont fait un crime à la philosophie ; et parce que les meilleurs critiques ont été de bons philosophes, on leur a reproché d'avoir mêlé la sécheresse de leurs procédés aux mouvemens libres de l'imagination. Pour tout dire en un mot, on a prétendu de nos jours, que la philosophie nuit aux beaux-arts et contribue à leur décadence. Ce reproche bien examiné se trouve faux sous tous les rapports. D'abord, à considérer les choses en général, il est impossible que la philosophie, qui n'est que l'étude du vrai, nuise aux beaux-arts, qui sont l'imitation du vrai. Et que font le philosophe moraliste et le poëte ? L'un et l'autre observent le cœur humain ; l'un pour l'analyser, l'autre pour le peindre et l'émouvoir. Le but est différent, mais l'objet considéré est le même. L'historien, l'orateur, peuvent-ils se passer de cette science du raisonnement, de cette logique qui est la premiere leçon que donne la philosophie ? Les études de la raison doivent donc nécessairement éclairer les travaux de l'imagination. Aussi n'est-ce que dans ce siecle qu'on a voulu séparer ce que toute l'antiquité regardait comme inséparable. L'esprit le plus vaste et le plus éclairé qu'elle ait eu, Aristote, de la même main dont il traçait les principes de la logique, de la politique et de la morale, a gravé pour l'immortalité les regles essentielles de la poétique et de la rhétorique, et son ouvrage, après tant de siecles révolus, est encore celui qui contient les meilleurs élémens

de ces deux arts. Cicéron fut à la fois le plus grand orateur et le meilleur philosophe dont l'ancienne Rome se glorifie; et il est à remarquer que ses livres didactiques sur l'éloquence sont tous, ainsi que ceux du sage de Stagyre, fondés sur des idées philosophiques, quoique traités avec plus d'agrément et une dialectique moins sévere.

Quintilien, regardé encore aujourd'hui comme le précepteur du goût, a consacré un chapitre de ses *Institutions oratoires* à prouver l'alliance nécessaire de la philosophie et de l'éloquence; et Plutarque et Tacite sont distingués par le titre d'écrivains philosophes. Boileau est appelé le poëte de la raison, et la philosophie d'Horace est celle de tous les honnêtes gens. Le morceau le plus éloquent de la poésie anglaise est celui où Pope a développé les idées de Leibnitz et de Shaftesbury, comme Lucrece celles d'Epicure. On sait combien Voltaire a semé d'idées philosophiques jusque dans ses ouvrages d'imagination. Ce n'est pas que ses passions n'aient égaré souvent sa philosophie. Mais ce n'est pas ici le lieu d'examiner l'influence que cet homme extraordinaire a eue sur son siecle, soit en bien, soit en mal.

Pourquoi donc a-t-on dit que la philosophie avait corrompu le goût? Pourquoi a-t-on cité à ce sujet l'exemple de Fontenelle et de Séneque? C'est qu'on ne s'est pas entendu, c'est qu'on a pris l'abus pour la chose, et les défauts de

l'homme pour ceux du genre. Ce n'est pas la philosophie qui a gâté le style de Séneque ; au contraire, ce qui fait le mérite de ses ouvrages, c'est une foule de pensées ingénieuses, fortes et vraiment philosophiques, rendues plus piquantes par la tournure et l'expression. Son défaut capital, c'est la malheureuse facilité de retourner sa pensée sous toutes les formes possibles, jusqu'à ce qu'il l'ait épuisée. Il ne sait ni s'arrêter ni choisir; il vous rassasie d'esprit, et cette stérile abondance n'a rien de commun avec la philosophie. Ce n'est pas elle non plus qui a mêlé aux agrémens de Fontenelle l'affectation, la subtilité, la recherche, qui nuisent un peu au mérite de ses *Mondes* et rendent fatigante la lecture de ses *Dialogues*, mais dont heureusement on retrouve peu de traces dans ses excellens *Éloges des académiciens*, dans son *Histoire des oracles*; et la vraie philosophie qui se montre dans ces deux ouvrages, embellie des grâces du style, ne peut en aucune façon avoir produit les travers du faux bel-esprit, que l'on reproche à ses autres productions.

Si, depuis qu'il est de mode de paraître penser, on a voulu être penseur à toute force et à tout propos ; si l'on s'est cru obligé de s'appesantir sur les matieres délicates, et d'approfondir ce qui était simple ; si l'on a vu des pieces de théâtre n'être qu'une suite de moralités triviales et de lieux communs emphatiques, ce n'est pas une raison, ce me semble, pour en accuser la

philosophie, comme il ne faut pas s'en prendre à la poésie et à l'éloquence de ce qu'aujourd'hui l'on veut être poëte dans une dissertation, et orateur dans une affiche.

Mais, dit-on, le siecle de la philosophie a succédé chez les Romains à celui de l'imagination, et cette époque a été celle de la corruption du goût et de la décadence des lettres. Il est vrai; mais l'on tombe ici dans un sophisme très-commun et que l'on emploie souvent faute de réflexion ou de bonne-foi : de ce que deux choses sont ensemble, on conclut que l'une est la cause, et l'autre l'effet. Rien n'est moins conséquent. Après qu'à Rome la poésie et l'éloquence eurent été portées à la perfection, il arriva ce qui doit toujours arriver par la nature des choses et le caractere de l'esprit humain, ce qui nous est arrivé à nous-mêmes après le siecle de Louis XIV, mais pourtant, quoi qu'on en dise, avec beaucoup plus de dédommagement et de gloire qu'il n'en resta aux Romains après le siecle d'Auguste. En effet, au moment où le génie s'éveille chez une nation, les premiers qui en ressentent l'inspiration puissante, s'emparent nécessairement de ce que l'art a de plus heureux, de ce que la nature a de plus beau. Ceux qui viennent après eux, même avec un talent égal, ont déjà moins d'avantages : la difficulté devient plus grande en même tems que les juges deviennent plus exigeans ; car l'opulence est superbe, et la satiété dédaigneuse. Quelques hommes supé-

rieurs., assez éclairés pour sentir que le beau est le même dans tous les tems, luttent encore contre les premiers maîtres, et, puisant à la même source, cherchent à en tirer de nouvelles richesses; mais les autres, ne se sentant pas la même force, se jettent en foule dans toutes les innovations bizarres et monstrueuses que le mauvais goût peut inspirer., et que le caprice et la nouveauté font quelquefois réussir. Alors l'art, les artistes et les juges sont également corrompus; c'est l'époque de la décadence. Mais dans ce même moment les esprits, en général plus exercés et plus raffinés, se sont tournés vers les sciences physiques et spéculatives: on cherche une gloire plus nouvelle à mesure que celle des beaux-arts s'use par l'habitude. Ainsi s'établit le regne de la philosophie après celui des lettres et du génie: ce sont deux puissances qui se succedent, mais dont l'une n'a ni combattu ni détrôné l'autre.

Laissons donc ceux qui se trompent ou qui veulent tromper, confondre sans cesse l'usage et l'abus., et ne voir dans les meilleures choses que l'excès qui les dénature. Le moyen de se défendre de leurs erreurs, c'est d'en bien démêler le principe. On le retrouve très-bien exprimé dans un vers d'Horace, traduit par Boileau:

In vitium ducit culpæ fuga.
C'est la crainte d'un mal qui conduit dans un pire.

Dans le siecle dernier, des pédans qui ne savaient que des mots, injuriaient Corneille et

Racine au nom d'Aristote, qui assurément n'y était pour rien; censuraient des beautés qu'ils n'étaient pas capables de sentir, en citant des regles qu'ils n'étaient pas à portée de bien appliquer; prenaient en main les intérêts du goût, qui ne les aurait pas avoués pour ses apôtres. C'était un travers sans doute : de nos jours on s'en est servi pour accréditer un travers tout opposé. On a rejeté toutes les regles comme les tyrans du génie, quoiqu'elles ne soient en effet que ses guides ; on a prêché le néologisme, en soutenant que chacun avait droit de se faire une langue pour ses pensées, quoiqu'avec ce système on courût risque, au bout de quelque tems, de ne plus s'entendre du tout. On a décrié le goût comme timide et pusillanime, quoique ce soit lui seul qui enseigne à oser heureusement. Ces nouvelles doctrines ont germé pendant quelque tems dans une foule de têtes, surtout dans celles des jeunes gens : il semblait que le talent et le goût ne pussent désormais se rencontrer ensemble : on vantait avec une sorte de fanatisme ceux qui avaient, disait-on, *dédaigné d'avoir du goût* (1). N'en est-ce pas assez pour que de jeunes têtes, faciles à exalter, aient aussitôt la prétention d'être de moitié dans ce noble orgueil et dans ce dédain sublime, et se persuadent que, dès que l'on manque de goût, on a infailliblement du génie? N'est-on pas trop heureux

(1) Expressions ridicules de Letourneur, en parlant de Shakespeare.

de pouvoir leur citer les Sophocle, les Démosthene, les Cicéron, les Virgile, les Horace, les Fénélon, les Racine, les Despréaux, les Voltaire, qui ont bien voulu s'abaisser jusqu'à avoir du goût, et qui n'ont pas cru se compromettre?

Au reste, dans ce moment où mon but est surtout d'établir quelques notions préliminaires et de combattre quelques erreurs plus ou moins générales, je m'arrête sur une remarque essentielle, et dont l'application pourra souvent avoir lieu dans le cours de nos séances. Elle porte sur l'inconvénient attaché à ces mots de *génie* et de *goût*, aujourd'hui si souvent et si mal-à-propos répétés. Ce sont, ainsi que quelques autres termes particuliers à notre langue, des expressions abstraites en elles-mêmes, vagues et indéfinies dans leur acception, susceptibles d'équivoques et d'arbitraire, de maniere que celui qui les emploie, leur donne à peu près la valeur qui lui plaît. Ces sortes de mots, et beaucoup d'autres du même genre, qui se sont établis depuis qu'on a porté jusqu'à l'excès l'envie de généraliser ses idées, semblent donner aux formes du style une tournure philosophique et une apparence de précision; mais dans le fait, elles y répandent des nuages si elles ne sont pas employées avec beaucoup de réserve et de justesse. Aussi l'accumulation des termes abstraits, qui couvrent souvent le défaut de pensées et favorisent l'erreur et le sophisme, est un des vices dominans dans les écrivains de nos jours, même

dans plusieurs de ceux qui ont d'ailleurs un mérite réel. Ce vice est particuliérement de notre siecle, et de là vient l'habitude d'écrire et de parler sans s'entendre Des exemples rendront cette observation sensible. Il n'y a rien de si commun aujourd'hui que de disputer sur le génie, de voir des hommes instruits mettre en question si tel ou tel auteur (et il s'agit des plus célebres) en avait ou non : on entend demander encore tous les jours si Racine, si Voltaire étaient des hommes de genie; et remarquez que ceux qui élèvent ce singulier doute, conviennent qu'ils ont fait de très-beaux ouvrages, des ouvrages qui peuvent servir de modeles; mais au mot de génie, la dispute s'éleve, et l'on ne peut plus s'accorder. N'est-il pas très-probable qu'une pareille discussion ne peut venir que de la différente signification qu'on attache à ce mot, et même de la difficulté qu'on éprouve à le définir clairement ? Car la plupart de ceux qui s'en servent, sont très-embarrassés quand il faut l'expliquer, et c'est encore un nouveau sujet de controverse. A la faveur de cet abus de mots, on trouve le moyen de refuser le génie aux plus grands écrivains et de l'accorder aux plus mauvais, et l'on conçoit qu'il y a bien des gens qui s'accommodent de cet arrangement. Mais que l'on s'arrête à des idées nettes et précises, qu'on examine, par exemple, quand il est question d'un poëte tragique, si les sujets de ses pieces sont bien choisis, les plans bien conçus, les

situations intéressantes et vraisemblables, les caracteres conformes à la nature; si le dialogue est raisonnable, si le style est l'expression juste des sentimens et des passions, s'il est toujours en proportion avec le sujet et les personnages, si la diction est pure et harmonieuse, si les scenes sont liées les unes aux autres; si tout est clair et motivé: tout cela peut se réduire en démonstration. Je suppose que, cet examen fait, l'on demande encore si celui qui a rempli toutes ces conditions, a du génie (et Racine et Voltaire les ont remplies toutes), je crois qu'alors la question pourra paraître un peu étrange. Aussi pour se sauver de l'évidence, on se cache encore dans les ténebres d'un mot abstrait. Tout ce que vous venez de détailler, dit-on, c'est l'affaire du goût. Le goût est le sentiment des convenances, et c'est lui qui enseigne tout ce que vous venez de dire. Oui, j'avoue que le goût est le sentiment des convenances; mais si son partage est si beau et si étendu qu'il contienne tout ce que je viens d'exposer, je demande ce qui restera au génie. On répond que le génie c'est la *création*, et nous voilà retombés encore dans un de ces termes abstraits qu'il faut définir. Qu'est-ce que créer? Ce ne peut être ici faire quelque chose de rien, car cela n'est donné qu'à Dieu: encore faut-il avouer que cette création est pour nous aussi incompréhensible qu'évidente. C'est donc simplement produire. — Oui, dit-on encore, mais le génie seul produit des choses neuves;

en un mot, il invente, et l'invention est son caractere distinctif. — Expliquons-nous encore. Qu'est-ce qu'on entend par invention? Est-ce celle d'un art? Le premier qui en ait eu l'idée, est-il le seul inventeur? L'arrêt serait dur; car enfin Raphaël n'a pas inventé la peinture, ni Sophocle la tragédie, ni Homere lui-même l'épopée, ni Moliere la comédie, et il me semble qu'on ne leur conteste pas le génie.

Il faut donc en revenir à n'exiger d'autre invention que celle des ouvrages, et toute la difficulté sera d'assigner le degré de génie, selon qu'ils seront plus ou moins heureusement inventés. Nous sommes donc parvenus, de définition en définition, à nous rapprocher de la vérité; car, indépendamment des ouvrages où Racine et Voltaire ont été imitateurs, on ne peut nier qu'il n'y en ait qui leur appartiennent en toute propriété; et les voilà, non pas sans quelque peine, rentrés dans la classe des hommes de génie, depuis qu'on est convenu de s'entendre sur ce mot.

En relisant les ouvrages de Boileau, j'y rencontre deux passages, dont le dernier surtout est très-remarquable, et qui tous deux achevent de prouver que ce mot de génie, qui dans l'usage universel désigne aujourd'hui la plus grande supériorité en fait d'esprit et de talent, et qui est devenu le titre qu'on prend le plus exclusivement pour soi et qu'on dispute le plus aux autres, ne voulait dire dans tous les écrivains du siecle

de Louis XIV, que la disposition à telle ou telle chose.

> On a vu le vin et le hasard
> Inspirer quelquefois une muse grossiere,
> Et fournir *sans génie* un couplet à Liniere.

Génie est bien là évidemment pour aptitude naturelle, pour ce que nous appelons *talent*, dans le sens même le plus restreint. Il n'exprime aucune idée de prééminence, au lieu que lorsque nous disons, c'est un homme de génie, il y a du génie dans cet ouvrage, nous croyons dire ce qu'il y a de plus fort. Ecoutons maintenant Boileau dans une de ses préfaces.

« Je me contenterai d'avertir d'une chose » dont il est bon qu'on soit instruit; c'est qu'en » attaquant dans mes satyres les défauts de » quantité d'écrivains de notre siecle, je n'ai » pas prétendu pour cela ôter à ces écrivains le » mérite et les bonnes qualités qu'ils peuvent » avoir d'ailleurs. Je n'ai pas prétendu, dis-je, » que Chapelain, par exemple, quoiqu'assez » méchant poëte, n'ait pas fait autrefois, je ne » sais comment, une assez belle ode, et qu'il » n'y eût point d'esprit ni d'agrément dans les » ouvrages de M. Quinault, quoique si éloignés » de la perfection de Virgile. J'ajouterai même » sur ce dernier, que dans le tems où j'écrivis » contre lui, nous étions tous deux fort jeunes, » et qu'il n'avait pas fait alors beaucoup d'ou- » vrages qui lui ont dans la suite acquis une » juste réputation. Je veux bien aussi avouer

deux mots, le *génie*, le *goût*, pris abstractivement, ne se trouvent jamais ni dans les vers de Boileau, ni dans la prose de Racine, ni dans les dissertations de Corneille, ni dans les pieces de Moliere. Cette façon de parler, comme je l'ai déjà dit, est de notre siecle. Que signifie donc ce mot, le *génie*, pris ainsi éminemment et dans le sens le plus étendu? Ce ne peut être autre chose que la supériorité d'esprit et de talent, et conséquemment elle admet le plus et le moins, et peut s'appliquer à tout ce qui dépend des facultés intellectuelles. Ainsi l'on peut dire en politique, le génie de Richelieu; en mathématiques, le génie de Newton; dans l'art militaire, le génie de Turenne, et ainsi des autres. En s'attachant à cette définition, l'on est sûr au moins de savoir de quoi l'on parle. Demande-t-on si tel écrivain a du génie? examinez ses ouvrages. A-t-il atteint le but de son art? A-t-il de ces beautés qu'il est donné à peu d'hommes de produire? Cet examen peut se porter jusqu'à l'évidence, en partant des principes et considérant les effets. Si le résultat est en sa faveur, c'est donc un homme supérieur: il a donc du génie. Mais en a-t-il plus ou moins que tel ou tel? C'est ici que la discussion n'a plus de terme, et que la réunion des avis est comme impossible. On est encore partagé entre Démosthene et Cicéron, entre Homere et Virgile: on le sera encore long-tems entre Corneille et Racine. C'est que chacun voit avec ses

yeux et sent avec ses organes. Tel tableau est plus ou moins beau, selon l'œil qui le regarde; telle piece plus ou moins belle, selon les connaissances et le caractere de ceux qui l'entendent. Chacun choisit ses auteurs comme on choisit ses plaisirs et ses sociétés. Ces sortes de questions aiguisent l'esprit des hommes éclairés et amusent le loisir des ignorans. Nos jugemens d'ailleurs sont en proportion de nos lumieres: plus un auteur est près de la perfection, moins il a de vrais juges; en un mot, après le talent, rien n'est plus rare que le goût.

Ce mot, plus facile à définir que le génie, n'est employé dans Despréaux et dans Moliere, qu'avec une épithete qui le modifie:

Le mauvais goût du siecle en cela me fait peur,

dit le Misantrope; et quant à ce même Despréaux qui a été l'oracle du goût, le mot de goût ne se trouve que deux fois dans ses ouvrages.

Il rit du mauvais goût de tant d'esprits divers.....
Au mauvais goût public la belle fait la guerre.....

Ce mot, en passant du propre au figuré, peut se définir connaissance du beau et du vrai, sentiment des convenances. Voltaire en a fait une divinité, et l'on sent qu'elle l'inspirait quand il lui a élevé un temple. C'est depuis lui surtout que l'on a employé si souvent ce mot dans un sens absolu; mais on en a abusé beaucoup en voulant trop le séparer du génie et du talent, dont il est cependant une partie essentielle et nécessaire. Il est

aussi impossible qu'un auteur écrive avec beaucoup de goût sans avoir quelque talent, qu'il le serait qu'un homme montrât un grand talent sans aucun goût. Seulement il en est de cette qualité comme de toutes les autres qui constituent l'artiste. On en a plus ou moins, comme on a plus ou moins de facilité, de fécondité, d'énergie, de sensibilité, de grâce, d'harmonie. Croit-on, par exemple, que Corneille n'ait pas montré quelquefois un excellent goût dans ses beaux ouvrages? Et sans cela comment aurait-il purgé le théâtre de tous les vices qui l'infectaient avant lui? Comment aurait-il fait les premiers vers vraiment beaux, vraiment tragiques qu'on ait entendus sur la scene? Il eut sans doute moins de goût que Racine et Voltaire, et infiniment moins, mais il succédait de bien près à la barbarie, et c'est ce qu'oublient sans cesse ou ce qu'affectent d'oublier ceux qui veulent s'autoriser de son exemple pour justifier leurs fautes. Ils ne songent pas que ces fautes ne sont plus excusables quand l'art et la langue sont formés et perfectionnés. Ce n'est pas qu'ils ne sentent cette vérité; mais ils voudraient y échapper. C'est pour cela qu'ils appellent défaut de goût ce qui est défaut de talent, qu'ils s'efforcent de persuader que les préceptes du bon sens et du goût intimident, énervent, rétrécissent le génie. Pour leur répondre, on est obligé de révéler leur secret : c'est celui de l'amour-propre et de l'impuissance. En effet, quand on leur a dé-

montré toutes les fautes qu'ils ont commises, quelle ressource leur reste-t-il, si ce n'est d'affecter un mépris aussi faux que ridicule pour tous ces principes sur lesquels on les juge? Mais la derniere réponse à leur faire (et cette réponse est péremptoire), c'est que tout ce qu'il y a eu de grands-hommes depuis la naissance des arts jusqu'à nos jours, a suivi ces regles qu'ils dédaignent, et qu'en les suivant on s'est élevé aux plus grandes beautés et on a su éviter les fautes. Alors comment disconvenir qu'il n'y ait plus de faiblesse que de force à ne pas faire de même? Et si parmi ceux qui ont eu du génie, on cite quelqu'un dont les ouvrages offrent pourtant beaucoup de très-grands défauts, tel qu'a été parmi nous Crébillon, tout ce qu'on en peut conclure, c'est qu'il avait un génie moins heureux et moins parfait, et qu'en conséquence il ne peut être mis au premier rang ni placé dans la classe des maîtres et des modeles.

J'ai dit que ces deux mots, *le génie* et *le goût*, pris ainsi dans un sens absolu, étaient particuliers à notre langue, et cela me conduit à une derniere remarque sur ces abstractions, qui ont été aussi nuisibles en littérature qu'en métaphysique, parce qu'elles ont donné lieu à une foule de mauvais raisonnemens. Ces deux mots, employés abstractivement, n'ont point de synonyme exact, point d'équivalent dans les langues anciennes. En grec et en latin le *goût* ne pourrait guere se traduire que par jugement, et ce

n'est pas à beaucoup près toute l'étendue que nous donnons à ce terme. Quant à celui de *génie*, le grec et latin (1) qui pourrait mieux y répondre, n'exprime que l'esprit, l'intelligence dans tous ses sens, et, comme on voit, ne rendrait pas notre idée. Ils n'auraient pas pu exprimer en un seul mot la différence que nous mettons entre l'esprit et le génie; il leur faudrait des épithetes et des périphrases. Ces deux vers de Voltaire, par exemple,

> Ils sont encore au rang des beaux-esprits,
> Mais exclus du rang des génies.

seraient impossibles à traduire en grec ou en latin, autrement qu'en spécifiant les différences que les Anciens spécifiaient toujours, qu'en disant: Ils sont encore au rang des esprits agréables, mais exclus du rang des esprits sublimes. Quant à la question proposée ci-dessus : Si un homme qui a fait de beaux ouvrages, a du génie; comme, dans les termes correspondans de leur langue, on aurait l'air de demander si cet homme a la qualité sans laquelle il n'a pu faire ce qu'il a fait, il faudrait, je crois, bien du tems et des phrases pour la leur faire entendre; et quand ils l'auraient comprise, il pourraient bien n'y trouver aucun sens.

Les deux vers de Voltaire, que je viens de citer, nous rappellent encore un autre changement assez remarquable, arrivé dans notre langue,

---

(1) Νυς, *ingenium*.

relativement à la signification de ce mot de *bel-esprit*. Il ne se prenait autrefois que dans un sens très-favorable : c'était le titre le plus honorifique de ceux qui cultivaient les lettres. Boileau lui-même, au commencement de son *Art poétique*, s'exprime ainsi.

O vous donc qui, brûlant d'une ardeur périlleuse,
Courez du bel-esprit la carriere épineuse.....

On dirait aujourd'hui la carriere du talent, la carriere du génie, parce que le mot de bel-esprit ne nous présente plus que l'idée d'un mérite secondaire. Ce changement à dû s'opérer quand le nombre des écrivains qui pouvaient mériter d'être qualifiés de beaux-esprits, est venu à se multiplier davantage. Alors ce qui appartenait à tant de gens n'a plus paru une distinction assez honorable, et l'on a cherché d'autres termes pour exprimer la supériorité.

En vous arrêtant, Messieurs, sur l'analyse que je viens de détailler, mon dessein a été de faire sentir combien il était important, surtout dans les matieres délicates que nous aurons à traiter, de s'assurer, avec la plus grande précision possible, du rapport des mots avec les idées, et j'ai cru que ce devait être l'objet de mon premier travail. Avant de passer en revue les siecles mémorables que l'on a nommés par excellence les siecles du génie et du goût, il fallait commencer par bien entendre ces deux mots, objets de tant de vénération, et sujets de tant de méprises. J'ai parlé de la connexion qui existe né-

cessairement entre la philosophie et les beaux-arts, parce que nous aurons souvent occasion d'en observer les effets, les avantages et les abus, et qu'une poétique faite par un philosophe sera le premier ouvrage qui nous occupera. Les *Institutions oratoires* de Quintilien, les *Dialogues* de Cicéron sur l'éloquence, précéderont la lecture des orateurs, et en étudiant ces élémens des arts, ces lois du bon goût, en les appliquant ensuite à l'examen des modeles, vous reconnaîtrez avec plaisir que le beau est le même dans tous les tems, parce que la nature et la raison ne sauraient changer. Des ennemis de tout bien ont voulu tirer avantage de cette vérité pour taxer d'inutilité les discussions littéraires. A les entendre, tout a été dit; et remarquez que ces gens à qui on ne peut rien apprendre, ne sont pas ceux qui savent le plus. Je n'ignore pas que la raison, qui est très-moderne en philosophie, est très-ancienne en fait de goût; mais d'un autre côté, ce goût se compose de tant d'idées mixtes, l'art est si étendu et si varié, le beau a tant de nuances délicates et fugitives, qu'on peut encore, ce me semble, ajouter aux principes généraux une foule d'observations neuves, aussi utiles qu'agréables, sur l'application de ces mêmes principes; et ce genre de travail (si l'on peut donner ce nom à l'exercice le plus piquant pour l'esprit, le plus intéressant pour l'ame) ne peut avoir lieu que dans la lecture et l'analyse des écrivains de tous les rangs.

Les cinq siecles qui ont marqué dans l'histoire de l'esprit humain, passeront successivement sous nos yeux. On peut les caractériser sans doute par des traités généraux; mais dans ces aperçus rapides il y a plus d'éclat que d'utilité. Ce qui est vraiment instructif, c'est l'examen raisonné de chaque auteur, c'est l'exact résumé des beautés et des défauts, c'est cet emploi continuel du jugement et de la sensibilité; et ne craignons pas de revenir sur des auteurs trop connus. Que de choses à connaître encore dans ce que nous croyons savoir le mieux! Qui de nous en relisant nos classiques, n'est pas souvent étonné d'y voir ce qu'il n'avait pas encore vu? Et combien nous verrions davantage s'il se pouvait qu'un Racine, un Voltaire nous révélât lui-même les secrets de son génie! Malheureusement c'est une sorte de confidence que le génie ne fait pas. Tâchons au moins de la lui dérober, autant qu'il est possible, par une étude attentive, et surprenons des secrets où nous n'étions pas initiés. Hélas! le malheur des grands artistes, celui qui n'est connu que d'eux seuls et dont ils ne se plaignent qu'entre eux, c'est de n'être pas assez sentis. Il y a, je l'avoue, un effet total qui constate le succès et qui suffit à leur gloire; mais ces détails de la perfection, mais cette foule de traits précieux, ou par tout ce qu'ils ont coûté, ou même parce qu'ils n'ont rien coûté du tout, voilà ce dont quelques connaisseurs jouissent seuls et dans le secret, ce que les ap-

plaudissemens publics ne disent pas, ce que l'envie dissimule toujours, ce que l'ignorance ne peut jamais entendre, et ce qui, s'il était bien connu, serait la premiere récompense des vrais talens.

Eh bien ! imaginons-nous (car ce n'est pas dans ce temple des arts qu'on nous défendra les illusions heureuses de l'imagination), imaginons-nous que les ombres de ces grands-hommes sont présentes à nos assemblées, et tâchons de leur rendre au moins après leur mort la seule jouissance peut-être qui leur ait manqué pendant leur vie, et que le génie consolé puisse se dire, pendant nos séances : Ils m'ont entendu.

Mais s'ils veulent avoir en nous des admirateurs, il faut qu'ils nous permettent d'oser être leurs juges; et c'est en ce moment qu'il convient de justifier par avance ce qu'il peut y avoir de témérité apparente à relever des fautes dans des auteurs consacrés par une longue renommée et par l'admiration générale. C'est pourtant cette admiration même qui autorise en nous cette liberté, parce c'est cette même liberté qui fonde l'admiration. Il en résulte que celle-ci n'est ni aveugle ni superstitieuse, et que l'autre n'est ni injurieuse ni maligne. D'ailleurs, ce qu'il faut voir ici, ce n'est pas seulement un homme de lettres parlant des maîtres de l'art, c'est un siecle entier d'observations et d'expérience, dont les lumieres, se réfléchissant sur tout ce qui l'a précédé, en éclairent également les beau-

tés et les défauts. Qu'il soit donc, une fois pour toutes, bien statué, bien reconnu, quelque sujet que nous traitions, quelque auteur dont nous parlions, que nous n'avons ni ne pouvons avoir d'autre dessein, d'autre objet que le desir très-innocent et très-raisonnable de nous instruire en nous amusant; je dis nous, Messieurs, car vous me permettrez sans doute de vous mettre tous en commun dans ces discussions littéraires, où je me flatte de n'être le plus souvent que votre interprete, et que sans cette confiance je n'aurais jamais eu le courage d'entreprendre, ni la force de poursuivre.

Evoquons sans crainte ces ombres illustres: que l'éclat qui les environne, offusque et importune l'ignorance et l'envie; mais nous, qui ne cherchons que l'instruction, rassemblons, s'il est possible, tous les rayons de leur gloire pour en former le jour de la vérité, et faisons de tant de clartés réunies un foyer de lumiere qui repousse les ténebres dont la barbarie menace de nous envelopper..

En vous invitant à ce Lycée, on a voulu y réunir tous les genres d'instruction et d'amusement. En est-il un plus noble, plus intéressant que celui qu'on vous y propose? C'est de vivre et de converser avec les grands-hommes de tous les âges, depuis Homere jusqu'à Voltaire, et depuis Archimede jusqu'à Buffon. Ce ne sera donc pas en vain que notre nation se glorifiera d'avoir mieux connu que les autres les avantages

de la sociabilité, et tous les plaisirs des ames honnêtes et des esprits cultivés. Il existera chez elle un lieu d'assemblée où les amateurs se réuniront pour étudier les chefs-d'œuvre de l'esprit humain, et dont heureusement ne sera point exclu ce sexe qui par sa seule présence avertit de donner à l'instruction des formes plus douces et plus attirantes, commande à tout ce qui a reçu quelque éducation, la décence et la réserve si nécessaires dans les assemblées littéraires, et par un tact sûr et une sensibilité prompte, répand sur toutes les impressions qu'il partage, plus de charme et plus d'effet. Ici paraîtront ces auteurs immortels que le tems a consacrés, non plus comme dans les écoles, hérissés de tout l'appareil du pédantisme; non plus comme sur nos théâtres, entourés d'illusions et de prestiges, mais avec la grandeur qui leur est propre, et la simple majesté de leur génie. Ici leurs noms ne seront prononcés qu'avec les témoignages d'une vénération que n'affaiblira point l'aveu de quelques fautes mêlées à tant de beautés. C'est auprès de vous que viendra se réfugier leur gloire outragée, et que reposeront entiers, au milieu de vos hommages, leurs monumens que l'on voudrait mutiler. Nous sommes tous également leurs admirateurs et leurs disciples. Ce n'est point ma faible voix qui fera leur éloge; c'est votre admiration qui marquera leurs beautés, et je croirai avoir atteint le but le plus desirable pour moi, si mes pensées ne vous paraissent au-

tre chose que vos propres souvenirs. Peut-être aussi pourrai-je me flatter de n'avoir pas été tout-à-fait inutile, si le peu de momens que vous passerez ici vous porte à en consacrer quelques autres à l'étude de ces écrivains classiques, mal connus dans la premiere jeunesse, faits pour être sentis dans un âge plus mûr, mais trop souvent négligés dans les distractions d'une vie dissipée. L'on ne s'instruit bien que par ses propres réflexions : c'est l'habitude et le choix de la lecture qui entretient le goût du beau et l'amour du vrai ; et pour finir par un précepte du grand-homme qui a mis si souvent des vérités utiles dans des vers charmans :

S'occuper, c'est savoir jouir ;
L'oisiveté pese et tourmente.
L'ame est un feu qu'il faut nourrir,
Et qui s'éteint s'il ne s'augmente.

N. B. On a justifié ici la philosophie des reproches qui ne doivent en effet tomber que sur l'abus qu'on en a fait ; et c'est cet abus qui a si malheureusement influé sur les lettres comme sur la morale, sur le goût comme sur les mœurs. On ne peut trop se garantir de cette erreur commune, de confondre l'abus avec la chose ; et ce qui prouve que c'est seulement l'abus qu'il faut accuser, c'est que l'examen fera voir que ce ne sont point les véritables philosophes qui ont corrompu le goût, comme tout le reste, mais des hommes qui usurpaient ce titre et le déshonoraient : c'est ce qui sera développé dans la partie de cet ouvrage, où je traiterai de la philosophie du dix-huitieme siecle.

PREMIERE PARTIE.

ANCIENS.

COURS
DE LITTÉRATURE
ANCIENNE ET MODERNE.

PREMIERE PARTIE.

ANCIENS.

LIVRE PREMIER.

POÉSIE.

CHAPITRE PREMIER.

Analyse de la Poétique d'Aristote.

Il ne fallait rien moins que tout le pédantisme et tout le fanatisme des siecles qui ont précédé la renaissance des lettres, pour exposer à une sorte de ridicule un nom tel que celui d'Aristote. On l'a presque rendu responsable de l'extravagance de ses enthousiastes. Mais celui qui disait, en parlant de son maître : *Je suis ami de Platon, mais encore plus de la vérité*, n'avait pas enseigné aux hommes à préférer l'autorité à l'évidence; et celui qui leur avait appris le premier à soumettre toutes leurs idées aux formes du raisonnement, n'aurait pas avoué pour disciples des hommes qui croyaient répondre à tout par ce seul mot : *Le maître l'a dit*. Sa dialectique étant devenue le fondement de la théologie, rendit sa doctrine pour ainsi dire sacrée,

en la liant à celle de l'Eglise : de là ces arrêts des tribunaux, qui jusque dans le siècle dernier défendaient d'enseigner dans les écoles une autre philosophie que la sienne. Le sage paisible qui conversait dans le lycée d'Athenes sur les élémens de la logique, ne pouvait pas prévoir qu'un jour la rage de l'argumentation, se joignant à la frénésie de l'esprit de secte, produirait des meurtres et des crimes, et qu'on s'égorgerait au nom d'Aristote. Mais ce nom, quoiqu'on en ait fait un si funeste abus, n'en est pas moins respectable. Aujourd'hui même que les progrès de la raison ont comme anéanti une partie de ses ouvrages, ce qui lui reste suffit encore pour en faire un homme prodigieux. Ce fut certainement une des têtes les plus fortes et les plus pensantes que la Nature ait organisées. Il embrassa tout ce qui est du ressort de l'esprit humain, si l'on excepte les talens de l'imagination; encore, s'il ne fut ni orateur ni poëte, il dicta du moins d'excellens préceptes à l'éloquence et à la poésie. Son ouvrage le plus étonnant est sans contredit sa *Logique*. Il fut le créateur de cette science qui est le fondement de toutes les autres; et pour peu qu'on y réfléchisse, on ne peut voir qu'avec admiration ce qu'il a fallu de sagacité et de travail pour réduire tous les raisonnemens possibles à un petit nombre de formes précises, avec lesquelles ils sont nécessairement conséquens, et hors desquelles ils ne peuvent jamais l'être. Il paraît avoir senti quel honneur cet ouvrage pouvait lui faire; car à la fin de ses *Analytiques*, où ce chef-d'œuvre de méthode est contenu, il a soin d'avertir que les autres sujets qu'il a traités, lui sont communs avec beaucoup d'auteurs, mais que cette matiere est toute neuve, et que tout ce qu'il en a dit, n'avait jamais été dit avant

lui. *Il m'en a coûté*, ajoute-t-il, *bien du tems et bien de la peine. On me doit donc de l'indulgence pour ce que j'ai pu omettre, et de la reconnaissance pour ce que j'ai su découvrir.*

Un de ses plus grands monumens est son *Histoire des animaux*, et c'est aussi un des plus beaux de l'antiquité. Pour composer cet ouvrage, son disciple Alexandre lui fournit huit cents talens, environ cinq millions d'aujourd'hui, et donna des ordres pour faire chercher les animaux les plus rares dans toutes les parties de la Terre. Un pareil présent et de pareils ordres ne pouvaient être donnés que par Alexandre. C'étaient de grands secours, il est vrai, mais ce qu'Aristote tira de son génie est encore au-dessus, si l'on s'en rapporte à un juge dont personne ne niera la compétence en ces matieres, à Buffon. Voici comme il en parle dans le premier des discours qui précedent son *Histoire naturelle*, et j'ai cru qu'on entendrait avec quelque plaisir Buffon parlant d'Aristote. « Son *Histoire des animaux*, dit-il, est peut-» être encore aujourd'hui ce que nous avons de » mieux fait en ce genre..... Il les connaît peut-» être mieux et sous des vues plus générales » qu'on ne les connaît aujourd'hui..... Il accu-» mule les faits, et n'écrit pas un mot qui soit » inutile. Aussi a-t-il compris dans un petit vo-» lume un nombre infini de différens faits, et » je ne crois pas qu'il soit possible de réduire à » de moindres termes tout ce qu'il avait à dire » sur cette matiere, qui paraît si peu susceptible » de précision, qu'il fallait un génie comme le » sien pour y conserver en même tems de l'or-» dre et de la netteté. Cet ouvrage d'Aristote » s'est présenté à mes yeux comme une table » des matieres, qu'on aurait extraite avec le » plus grand soin de plusieurs milliers de vo-

» lumes remplis de descriptions et d'observa-
» tions de toute espece; c'est l'abrégé le plus
» savant qui ait jamais été fait, si la science est
» en effet l'histoire des faits; et quand même on
» supposerait qu'Aristote aurait tiré de tous les
» livres de son tems ce qu'il a mis dans le sien,
» le plan de l'ouvrage, sa distribution, le choix
» des exemples, la justesse des comparaisons,
» une certaine tournure dans les idées, que j'ap-
» pellerais volontiers le caractere philosophi-
» que, ne laissent pas douter qu'il ne fût lui-
» même beaucoup plus riche que ceux dont il
» aurait emprunté. »

Voilà quel a été cet Aristote que l'on a presque voulu envelopper dans le mépris que, depuis Descartes, on a conçu pour la scholastique. Cette prétendue science n'est en effet qu'un tissu d'abstractions chimériques et de généralités illusoires, sur lesquelles on peut disputer à l'infini sans rien apprendre et sans rien comprendre; et il faut convenir qu'elle est fondée toute entiere sur la métaphysique d'Aristote, qui ne vaut pas mieux. C'est pourtant à lui qu'on est redevable de cet axiôme célebre dans l'ancienne philosophie et adopté dans la nôtre, que les idées, qui sont les représentations des objets, arrivent à notre esprit par l'organe des sens. C'est le principe fondamental de la métaphysique de Locke et de Condillac; c'était peut-être la seule vérité essentielle qu'il y eût dans celle d'Aristote, et c'est la seule qu'on ait rejetée dans les écoles, parce qu'elle était contraire aux idées innées, regardées long-tems comme une croyance religieuse, et abandonnées généralement depuis les grandes découvertes des Modernes, qui sont les vrais fondateurs de la saine métaphysique. Au reste, s'il s'est égaré dans cette carriere à l'époque où la philosophie venait de

l'ouvrir, il semble que ses erreurs excusables tiennent à la nature même de l'esprit humain. En effet, il doit arriver dans les sciences naturelles et spéculatives, le contraire de ce qu'on a toujours observé dans les arts et dans les lettres. Ici le progrès est toujours rapide, la perfection prompte. On vole au but dès qu'il est indiqué, parce que ce but est certain, et que la route est bientôt connue. Aussi la belle poésie et la vraie éloquence remontent aux époques les plus reculées; mais les deux choses qui contribuent le plus à avancer les succès en ce genre, c'est-à-dire, la promptitude à saisir les objets et la disposition à imiter, sont précisément ce qui retarde la marche de l'homme dans la recherche de la vérité. Celle-ci ne se laisse pas approcher aisément : on n'arrive jusqu'à elle que par le chemin de l'expérience, qui est long et pénible. L'esprit humain est impatient, et l'expérience est tardive : de là vient qu'il s'attache à ces fantômes séduisans qu'on appelle systêmes, qui le flattent d'ailleurs par ce qu'il y a chez lui de plus aisé à séduire, l'imagination et l'amour-propre. Il y a plus : c'est que les plus grands esprits sont les plus susceptibles de l'illusion des systêmes. Leur vaste intelligence ne peut souffrir ce qui l'arrête; le doute est pour eux un état violent, et c'est ainsi qu'un Descartes, un Leibnitz, en cherchant les premiers principes des choses, rencontrent, l'un, des tourbillons, l'autre, des monades. Quand de pareils guides ont marché en avant, le reste des hommes, naturellement imitateur, suit comme un troupeau, et l'on emploie à étudier les erreurs, le tems qu'on aurait pu mettre à chercher la vérité. Les bornes de l'esprit d'Aristote ont été en philosophie, pendant vingt siecles, les bornes de l'esprit humain. Ce n'est

qu'au tems des Galilée, des Copernic, des Bâcon qu'enfin l'on a compris qu'il valait mieux observer notre Monde, que d'en faire un, et qu'une bonne expérience qui apprenait un fait, valait mieux que le plus ingénieux systême qui ne prouve rien. Alors est tombée la philosophie d'Aristote, mais non pas sa gloire avec elle, puisque cette gloire est fondée, comme nous l'avons vu, sur des titres que le tems a consacrés.

Ce n'est pas que, dans ses meilleurs ouvrages, sa maniere d'écrire n'ait des défauts très-marqués. Il pousse jusqu'à l'excès l'austérité du style philosophique et l'affectation de la méthode : de là naissent la sécheresse et la diffusion. Il semble qu'il ait voulu être en tout l'opposé de son maître Platon, et que, non content d'enseigner une autre doctrine, il ait voulu aussi se faire un autre style. On reprochait à Platon trop d'ornemens : Aristote n'en a point du tout. Pour se résoudre à le lire, il faut être déterminé à s'instruire. Il tombe aussi de tems en tems dans l'obscurité; de sorte qu'après avoir paru, dans ses longueurs et ses répétitions, se défier trop de l'intelligence de ses lecteurs, il semble ensuite y compter beaucoup trop. On a su de nos jours réduire à un petit espace toute la substance de sa *Logique*, qui est très-étendue. Sa *Poétique*, dont nous n'avons qu'une partie, qui fait beaucoup regretter le reste, a embarrassé en plus d'un endroit et divisé les plus habiles interpretes. Sa *Rhétorique*, dont Quintilien a emprunté toutes ses idées principales, ses divisions, ses définitions, est abstraite et prolixe dans les premieres parties; mais pour le fond des choses, c'est un modele d'analyse. Ces deux écrits sont, avec ses traités de *Politique*, ce qu'il a produit de plus parfait. On se souvient

avec plaisir, qu'Aristote les a composés pour Alexandre, et ces deux noms forment, après tant de siecles, une belle association de gloire. C'est une exception de plus (car il y en a encore quelques autres) à ce principe si énergiquement établi par Thomas, sur le peu d'accord qui se se trouve ordinairement entre les rois et les philosophes. *Leur grandeur*, dit-il, *se choque et se repousse.* Ce n'était pas là ce que pensait Philippe, roi de Macédoine, lorsqu'il écrivit à Aristote cette lettre fameuse si souvent citée, et qui ne saurait trop l'être : « *Je vous apprends* » *qu'il m'est né un fils. Je remercie les dieux,* » *non pas tant de me l'avoir donné, que de* » *l'avoir fait naître du tems d'Aristote.* » Le précepteur d'Alexandre ne se sépara de lui qu'au moment où ce prince partit pour la conquête de la Perse. Il obtint du pere de son éleve les plus grands priviléges pour la ville de Stagyre sa patrie, et pour Athenes, qui était déjà celle des arts. C'est aussi à Athenes qu'il se retira pour philosopher dans une république, après avoir élevé un roi. Les Athéniens lui donnerent le lycée pour y ouvrir son école, et ce nom seul nous avertit que ce peu de mots que je viens de dire à sa louange, n'était pas déplacé dans cette assemblée. Ce sera peut-être un fait assez remarquable dans l'histoire de l'esprit humain, que plus de deux mille ans après qu'Aristote eut ouvert le lycée d'Athenes, son éloge et ses ouvrages aient été lus à l'ouverture du lycée français.

Passons à l'analyse de sa *Poétique.*

Quand nous lisons un poëme ou que nous assistons à la représentation d'un drame, nous sommes tous portés à nous rendre compte de ce qui nous a plus ou moins affectés, soit dans l'ensemble, soit dans les détails de l'ouvrage.

C'est là l'espece de critique qui semble appartenir à tout le monde, et qui est aussi la plus amusante; mais quand il s'agit de remonter aux premiers principes des arts, et de suivre dans cette recherche un philosophe législateur, il faut une attention plus particuliere et plus soutenue. C'est pour cela qu'on ne fait lire à la premiere jeunesse aucun ouvrage de ce genre : on croit cette étude trop forte pour cet âge; mais elle est attachante pour un âge plus mûr, et l'on voit alors avec plaisir toute la justesse et toute l'étendue de ces vues générales et de ces idées primitives, dont l'application se trouve la même dans tous les tems. Ainsi donc, ayant à parler de la poésie, le plus ancien de tous les arts de l'esprit chez tous les peuples connus, et qui paraît le plus naturel à l'homme, cherchons d'abord avec le guide que nous avons choisi, pourquoi cet art a été cultivé le premier, et sur quoi est fondé le plaisir qu'il nous procure. Aristote en donne deux raisons. « La poésie semble devoir sa naissance à deux choses que la Nature » a mises en nous. Nous avons tous pour l'imitation un penchant qui se manifeste dès notre » enfance. L'homme est le plus imitatif des ani» maux : c'est même une des propriétés qui » nous distinguent d'eux. C'est par l'imitation » que nous prenons nos premieres leçons; enfin, » tout ce qui est imité nous plaît. Des objets » que nous ne verrions qu'avec peine s'ils étaient » réels, des bêtes hideuses, des cadavres, nous » les voyons avec plaisir dans un tableau. »

Toutes ces idées vous paraissent sans doute justes et incontestables, et vous avez dû reconnaître dans la dernière phrase la source où Despréaux a puisé ce morceau de son *Art poétique* :

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux, etc.

Mais en reconnaissant la vérité du principe, remarquons qu'il est susceptible de quelque restriction, et qu'il en est de même de presque tous ceux que nous avons à établir. Le même bon sens qui les a dictés, enseigne à ne pas les prendre dans une généralité rigoureuse, qui n'est faite que pour les axiômes mathématiques. Ainsi, quoique l'imitation soit une source de plaisir, il ne faut pas croire que tout soit également imitable. Dans la peinture même, dont le principal objet est l'imitation matérielle, il y a un choix à faire, et bien des choses ne seraient pas bonnes à peindre; à plus forte raison dans la poésie, qui doit surtout imiter avec choix et embellir en imitant. Ce précepte paraît bien simple. Horace et Despréaux ont tous deux fait une loi de cette restriction judicieuse qu'Aristote lui-même a mise en principe général, comme nous le verrons tout-à-l'heure en suivant la marche qu'il a tenue. Cependant rien n'est si commun que de l'oublier, même depuis que l'art est perfectionné; et si quelque chose peut faire voir combien l'esprit humain est sujet à s'égarer, c'est que, dès le premier pas que nous faisons, venant à peine de poser une vérité fondamentale, nous rencontrons aussitôt l'abus qu'on en a fait. Je ne parle pas seulement des Anglais, à qui l'auteur du *Temple du Goût* a dit avec tant de raison :

Sur votre théâtre infecté
D'horreurs, de gibets, de carnages,
Mettez donc plus de vérité,
Avec de plus nobles images.

Mais nous-mêmes, à qui l'exemple de Corneille et de Racine apprit dans le siecle dernier à être plus délicats, nous commençons à revenir depuis quelques années aux horreurs révoltantes

ou dégoûtantes qui appartiennent à l'enfance de l'art. Les exemples en sont si nombreux et si connus, qu'il serait inutile de les citer ici : nous aurons assez souvent l'occasion d'en parler ailleurs.

Quand Voltaire donna *Tancrede*, le bruit se répandit que l'on verrait sur la scene l'échafaud où devait périr Aménaïde. Rien n'était plus faux, et jamais l'auteur n'y avait pensé. Quelqu'un lui écrivit à ce sujet : *Gardez-vous bien de donner cet exemple ; car si le génie éleve un échafaud sur la scene, les imitateurs y attacheront le roué.*

Au reste, il est également dans l'ordre des choses, que la médiocrité produise ces sortes de monstres à l'époque où l'on se tourmente pour trouver le mieux, faute de connaître la limite du bien, que l'amour de la nouveauté les fasse applaudir, et que la raison s'en moque. Mais ce qui n'est pas juste, c'est de prétendre aux honneurs de la sensibilité quand on a besoin de pareilles émotions ; car la sensibilité est encore un de ces mots parasites qui composent le dictionnaire du jour. On en abuse avec une si ridicule profusion, qu'il faut aujourd'hui qu'une personne sensée prenne bien garde où elle place ce mot, si elle ne veut pas tomber dans le ridicule à la mode. C'est l'expression favorite des gens blasés, qui, ne pouvant plus être émus de rien, veulent pourtant qu'on parvienne à les émouvoir, et se plaignent toujours d'un manque de sensibilité, qui, dans le fait, n'est que chez eux. C'est pour eux qu'il faut des spectacles atroces, comme il faut des exécutions à la populace ; c'est pour eux que les auteurs ont le transport au cerveau, et que les acteurs ont des convulsions; en un mot, c'est la manie des extrêmes, si fatale à toute espece de jouissance; c'est-là ce

qu'on appelle aujourd'hui la sensibilité. Quel est pourtant celui qui en a? C'est l'homme qui laisse échapper une larme quand par hasard il entend au théâtre quelques vers de Racine prononcés avec l'accent de la vérité, et non pas celui qui crie *bravo* lorsque.... Je laisse à chacun de vous à finir une phrase qui en vérité n'est embarrassante que pour moi.

Les réflexions sur la premiere proposition d'Aristote nous ont menés un peu loin. Revenons à cette espece de charme que l'imitation a pour tous les hommes, et dont ensuite Aristote veut assigner la cause. « C'est (dit-il) que non-» seulement les sages, mais tous les hommes en » général, ont du plaisir à apprendre, et que » pour apprendre il n'est point de voie plus » courte que l'image. » Cette idée est aussi juste que profonde; mais il me semble qu'on pourrait lui donner plus d'étendue, en faisant entrer notre imagination pour beaucoup dans ce que l'auteur attribue ici à la seule raison. Toute imitation en effet exerce agréablement notre imagination, qui n'est que la faculté de nous représenter les objets comme s'ils étaient présens, et c'est toujours un plaisir pour nous de comparer les images que l'art nous présente, avec celles que nous avons déjà dans l'esprit.

La seconde cause originelle de la poésie, est, suivant Aristote, le goût que nous avons pour le rhythme et le chant, goût qui ne nous est pas moins naturel que celui de l'imitation. Pour sentir combien cette observation est juste, il faut se souvenir que les premiers vers ont été chantés, et de plus que, dans toutes les langues connues, on ne chante guère que des paroles mesurées; ce qui prouve l'affinité du chant et du rhythme. Comme ce dernier mot, tiré du grec, est devenu en français d'un usage très

commun, il est à propos d'en donner une explication précise; car lorsque les mots techniques deviennent usuels, il arrive souvent aux gens peu instruits de les appliquer mal-à-propos quand ils s'en servent, ou de les entendre mal quand ils les lisent. On définit le rhythme un espace déterminé, fait pour symmétriser avec un autre du même genre (1). Cette définition générale est nécessairement un peu abstraite : elle va devenir beaucoup plus claire en s'appliquant aux trois choses qui sont principalement susceptibles du rhythme, au discours, au chant et à la danse. Dans le discours, le rhythme est une suite terminée de syllabes ou de mots qui symmétrise avec une autre suite pareille, comme, par exemple, le rhythme de notre vers alexandrin est composé de douze syllabes, qui donnent à tous les vers du même genre une égale durée, par leurs intervalles et par leurs combinaisons. Dans la danse, le rhythme est une suite de mouvemens qui symmétrisent entre eux par leur forme, par leur nombre, par leur durée. Il est reconnu que rien n'est si naturel à l'homme que le rhythme. Les forgerons frappent le fer en cadence, comme Virgile l'a remarqué des Cyclopes, et même la plupart de nos mouvemens sont à peu près rhythmiques, c'est-à-dire, ont une sorte de régularité. Cette disposition au rhythme a conduit à mesurer les paroles, ce qui a donné le vers, et à mesurer les sons, ce qui a produit la musique. On fit d'abord, dit Aristote, des essais spontanés, des impromptu; car le mot dont il se sert, emporte cette idée. Ces essais, en se développant peu à peu, donnerent naissance à la poésie, qui se partagea d'abord en deux gen-

(1) Le Batteux. *Les Quatre Poétiques.*

res, suivant le caractere des auteurs : l'héroïque, qui était consacré à la louange des dieux et des héros; le satyrique, qui peignait les hommes méchans et vicieux. Dans la suite, l'épopée menant du récit à l'action, produisit la tragédie, et la satyre, par le même moyen, fit naître la comédie. Aristote ajoute : « La tragédie et la » comédie s'étant une fois montrées, tous ceux » que leur génie portait à l'un ou à l'autre de » ces deux genres, préférerent, les uns, de faire » des comédies au lieu de satyres; les autres, » des tragédies au lieu de poëmes héroïques, » parce que ces nouvelles compositions avaient » plus d'éclat, et donnaient aux poëtes plus de » célébrité. » Cette remarque prouve que chez les Grecs, comme parmi nous, la poésie dramatique fut toujours mise au premier rang. L'on peut observer aussi que, parmi les différens genres de poésie grecque, dont Aristote promet de parler dans cette partie de son Traité qui a été perdue, il y en a dont il ne nous reste aucun monument, le dithyrambe, le nome, la satyre et les mimes. Les mimes étaient, à ce qu'on croit, d'après quelques passages des anciens, une sorte de poésie très licencieuse. Le nome était un poëme religieux, fait pour les solennités. Le dithyrambe était destiné originairement à célébrer les exploits de Bacchus, et par la suite s'étendit à des sujets analogues, c'est-à-dire, à l'éloge des hommes fameux. Il ne reste rien de tout cela que le nom. On sait qu'Archiloque, Hypponax et beaucoup d'autres ont fait des satyres personnelles ; mais les Grecs appelaient aussi du nom de satyre des drames d'une licence et d'une gaîté burlesque. Le *Cyclope* d'Euripide est le seul drame de cette espece qui soit parvenu jusqu'à nous : il ne fait pas regretter beaucoup les autres.

Aristote dit peu de chose de la comédie et de l'épopée, parce qu'il se réservait d'en parler dans la suite de son Traité. Selon lui, l'épopée est, comme la tragédie, une imitation du beau par le discours : elle en differe en ce qu'elle imite par le récit, au lieu que l'autre imite par l'action. A cette différence de forme il joint celle de l'étendue, qui est indéterminée dans l'épopée, au lieu que la tragédie tâche de se renfermer (ce sont les termes de l'auteur) dans un tour de soleil, ou s'étend peu au-delà. On voit qu'Aristote est ici fort éloigné de ce rigorisme pédantesque que l'on a voulu reprocher à ses principes. Il laisse à ce que nous appelons la regle des vingt-quatre heures, cette latitude raisonnable sans laquelle il faudrait se priver de plusieurs sujets intéressans, et il ne donne pas au calcul de quelques heures de plus ou de moins plus d'importance qu'il n'en faut. Quant à l'épopée comparée à la tragédie, il dit très-judicieusement : « Tout ce qui est dans l'épopée est » aussi dans la tragédie ; mais tout ce qui est » dans la tragédie n'est pas dans l'épopée. » Il regarde celle-ci comme susceptible indifféremment de recevoir la prose ou les vers, opinion qui n'est pas celle des Modernes : quelques-uns se sont efforcés de la soutenir ; mais elle est en général regardée comme un paradoxe : et le *Télémaque*, tout admirable qu'il est, n'a pas pu obtenir parmi nous le titre de poëme, que l'auteur lui-même n'avait jamais songé à lui donner. Si l'on cherche la raison de cette différence d'avis entre les anciens et nous, je crois qu'elle peut tenir à la haute idée que nous attachons avec justice au mérite si rare d'écrire bien en vers dans une langue où la versification est si prodigieusement difficile. Nous n'avons pas voulu séparer ce mérite d'un aussi grand ouvrage que

le poëme épique, et en tout il n'entre guère dans nos idées, de séparer la poésie de la versification. Je crois qu'en cela nous avons très-grande raison. La difficulté à vaincre, non-seulement ajoute aux beaux-arts un charme de plus quand elle est vaincue, mais elle ouvre une source abondante de nouvelles beautés. Il ne faut pas prostituer les honneurs d'un aussi bel art que la poésie. Si l'on pouvait être poëte en prose, trop de gens voudraient l'être, et l'on conviendra qu'il y en a déjà bien assez. Au reste, il ne paraît pas que les Latins aient pensé là-dessus autrement que nous, ni qu'ils aient eu l'idée d'un poëme qui ne fût pas en vers. On peut croire que chez les Grecs mêmes l'opinion générale avait prévalu sur celle d'Aristote, puisqu'on ne connaît aucun passage des Anciens, d'où l'on puisse inférer qu'un prosateur ait été regardé comme un poëte. Je crois pouvoir rappeler à cette occasion une expression plaisante de Voltaire, que sans doute il ne faut pas prendre plus sérieusement qu'il ne le voulait lui-même, mais qui peint assez bien l'enthousiasme qu'il voulait qu'un poëte eût pour son art. Un de ses amis, entrant chez lui comme il travaillait, voulut se retirer de peur de le déranger. *Entrez*, *entrez*, lui dit gaîment Voltaire, *je ne fais que de la vile prose*. Quand on songe au mérite de la sienne, on conçoit aisément quelle valeur il faut donner à cette plaisanterie.

A l'égard de la comédie, voici le peu qu'en dit Aristote : « On sait par quels degrés et par » quels auteurs la tragédie s'est perfectionnée. » Il n'en est pas de même de la comédie, parce » que celle-ci n'attira pas dans ses commence- » mens la même attention. Ce ne fut même » qu'assez tard que les Archontes en donnèrent » le divertissement au peuple : c'étaient des

» acteurs volontaires qui n'étaient ni aux gages
» ni aux ordres du gouvernement. Mais quand
» une fois elle eut pris une certaine forme, elle
» eut aussi ses auteurs qui sont renommés. On
» sait que ce fut Epicharme et Phormis qui
» commencèrent à y mettre une action. Tous
» deux étaient Siciliens; ainsi la comédie est
» originaire de Sicile. Chez les Athéniens, Cratès
» fut le premier qui abandonna l'espece de co-
» médie nommée personnelle, parce qu'elle
» nommait les personnes et représentait des
» actions réelles. Ce genre d'ouvrage ayant été
» défendu par les magistrats, Cratès fut le pre-
» mier qui prit pour sujets de ses pièces des
» noms inventés et des actions imaginaires. »

Tout ce que l'on peut observer ici, c'est l'usage des Anciens, de faire des représentations théâtrales une solennité publique. Parmi les Archontes, premiers magistrats d'Athenes, il y en avait un chargé spécialement de la direction des spectacles. Il achetait les pieces des auteurs, et les faisait jouer aux dépens de l'Etat. Cet établissement dut produire deux effets : il empêcha que l'art ne fût perfectionné dans toutes ses parties comme il l'a été parmi nous, où l'habitude d'un spectacle journalier a exercé davantage l'esprit des juges et les a rendus plus difficiles; mais, d'un autre côté, ce même établissement prévint la satiété, et s'opposa plus long-tems à la corruption de l'art; du moins ne voyons nous pas que les Grecs, après Euripide et Sophocle, soient tombés, comme nous, dans l'oubli total de toutes les regles du bon sens. C'est au tems de ces deux grands-hommes, et surtout par leurs ouvrages, que la tragédie fut portée à son plus haut point de splendeur. « Après divers changemens, dit Aristote, elle » s'est fixée à la forme qu'elle a maintenant, et

» qui est sa véritable forme; mais d'examiner » si elle a atteint ou non toute sa perfection, soit » relativement au théâtre, soit considérée en » elle-même, c'est une autre question. » Il ne juge point à propos d'entrer dans cette question, que peut-être il traitait dans ce que nous avons perdu. Au reste, cette réserve à prononcer marque un esprit très-sage, qui ne veut poser ni les bornes de l'art ni celles du génie.

Il définit la comédie *une imitation du mauvais pris dans toute son étendue, mais de celui qui cause la honte et produit le ridicule.* C'est avoir, ce me semble, très-bien saisi l'objet principal et le caractere distinctif de la comédie. L'expérience a justifié le législateur toutes les fois qu'on a voulu attaquer dans la comédie des vices odieux, plutôt que des travers et des ridicules. L'auteur du *Glorieux* a échoué dans l'*Ingrat.* Ce n'est pas que *Tartuffe* ne le soit, et d'une manière horrible; mais les grimaces de son hypocrisie et ses expressions dévotes, mêlées à ses entreprises amoureuses, donnent à son rôle une tournure comique qui en tempere l'atrocité et la bassesse, et c'est le chef-d'œuvre de l'art de l'avoir rendu théâtral.

Après ces vues générales, Aristote commence à considérer la tragédie, qu'il paraît avoir regardée comme l'effort le plus grand et le plus difficile de tous les arts de l'imagination. Il la définit « l'imitation d'une action grave, entiere, » d'une certaine étendue; imitation qui se fait » par le discours dont les ornemens concourent » à l'objet du poëme, qui doit, par la terreur et » la pitié, corriger en nous les mêmes passions. »

Je m'arrêterai d'abord sur le dernier article de cette définition, parce qu'il a été mal interprété, et qu'en effet il était susceptible de l'être. Il n'y a personne qui ne demande d'abord ce

que veut dire corriger, purger (car c'est le mot du texte grec) la terreur et la pitié en les inspirant. Dans le siecle dernier, où tous les critiques s'étaient accordés à vouloir qu'il fût de l'essence de tous les ouvrages d'imagination d'avoir avant tout un but moral, on crut retrouver cette prétendue regle dans le passage dont il s'agit. Toutes les explications se firent en conséquence. Voici celle de Corneille, qui est la plus plausible dans ce sens et la mieux énoncée. « La pitié d'un malheur où nous voyons tomber » nos semblables, nous porte à la crainte d'un » pareil pour nous, cette crainte au desir de » l'éviter, et ce desir à purger, modérer, recti- » fier et même déraciner en nous la passion qui » plonge à nos yeux dans ce malheur les per- » sonnes que nous plaignons, par cette raison » commune, mais naturelle et indubitable, que » pour ôter l'effet, il faut retrancher la cause. » Cette logique est fort bonne; mais si c'était là ce qu'Aristote voulait dire, il se serait fort mal expliqué dans la chose du monde la plus simple; car alors il n'y avait qu'à dire que la tragédie corrige en nous, par la terreur et la pitié, les passions qui causent les malheurs dont la représentation produit cette terreur et cette pitié; mais ce n'est point du tout ce qu'il dit : il dit en propres termes, purger, tempérer, modifier (car le mot grec présente ces idées analogues) la terreur et la pitié; et c'est précisément pour n'avoir pas voulu le suivre mot à mot, qu'on s'est écarté de son idée. Il veut dire, comme on l'a très-bien démontré de nos jours, que l'objet de toute imitation théâtrale, au moment même où elle excite la pitié et la terreur en nous montrant des actions feintes, est d'adoucir, de modérer en nous ce que cette pitié et cette terreur auraient de trop pénible si les

actions que l'on nous représente étaient réelles. L'idée d'Aristote, ainsi entendue, est aussi juste qu'elle est claire; car qui pourrait supporter, par exemple, la vue des malheurs d'Œdipe ou d'Andromaque, ou d'Hécube, si ces malheurs existaient sous nos yeux en réalité ? Ce spectacle, loin de nous être agréable, nous ferait mal; et voilà le charme, le prodige de l'imitation, qui sait vous faire un plaisir de ce qui partout ailleurs vous ferait une peine véritable. Voilà le secret de la nature et de l'art combinés ensemble, et qu'un philosophe tel qu'Aristote était digne de deviner.

Je me crois obligé de déclarer ici qu'entraîné par l'autorité de tous les interpretes les plus habiles, j'ai moi-même, dans un *Essai sur les Tragiques grecs*, adopté l'ancienne explication que je viens de combattre, quoiqu'en la restreignant beaucoup, et rejetant toutes les conséquences qu'on en voulait tirer, et qui m'ont paru très-fausses. C'est dans la traduction de la *Poétique d'Aristote*, par l'abbé le Batteux, que j'ai trouvé l'explication nouvelle que je crois devoir préférer. Il s'étend fort au long sur les raisons qui l'ont déterminé : il seroit hors de propos de les rappeler ici; mais elles m'ont paru décisives, et je me suis rendu à l'évidence.

L'ignorance a voulu quelquefois tirer avantage de ces contradictions que l'on trouve entre ceux qui s'occupent de l'étude de l'antiquité. Quelle foi peut-on avoir en eux, a-t-elle dit, puisqu'eux-mêmes ne sont pas toujours d'accord? On peut en appeler là-dessus au témoignage de quiconque a étudié une autre langue que la sienne, même une langue vivante. C'en est assez pour savoir qu'il n'en est aucune dont les écrivains n'offrent quelques passages susceptibles de discussion pour un étranger qui les lit.

A plus forte raison doit-on s'attendre aux mêmes difficultés dans les langues mortes, dont les monumens très-anciens ont pu et ont dû même être fort altérés; ce qui n'empêche pas que, sur la plus grande partie de ces mêmes écrits, il ne soit comme impossible de ne pas s'accorder, parce que le plus souvent il n'y a pas le moindre nuage, à moins qu'on ne veuille en chercher.

Reprenons les autres parties de la définition. *La tragédie est l'imitation d'une action grave.* Oui, sans doute. Il n'y a que les Modernes qui se soient écartés de ce principe. C'est ce mélange du sérieux et du bouffon, du grave et du burlesque, qui défigure si grossiérement les pieces anglaises et espagnoles, et c'est un reste de barbarie. Aristote ajoute que cette action doit être *entiere et d'une certaine étendue.* Il s'explique : « J'appelle entier, dit-il, ce qui a un commen- » cement, un milieu et une fin. » Quant à l'étendue, voici ses idées, qui sont d'un grand sens : « Tout composé, pour mériter le nom de » beau, soit animal, soit artificiel, doit être » ordonné dans ses parties, et avoir une éten- » due convenable à leur proportion ; car la » beauté réunit les idées de grandeur et d'ordre. » Un animal très-petit ne peut être beau, parce » qu'il faut le voir de près, et que les parties » trop réunies se confondent. D'un autre côté, » un objet trop vaste, un animal qui serait, je » suppose, de mille stades de longueur, ne pour- » rait être vu que par parties : on ne pourrait en » saisir la proportion ni l'ensemble : il ne serait » donc pas beau. De même donc que, dans les » animaux et dans les autres corps naturels, on » veut une certaine grandeur qui puisse être sai- » sie d'un coup-d'œil, de même dans l'action » d'un poëme on veut une certaine étendue qui

» puisse être embrassée tout à la fois, et faire un
» tableau dans l'esprit. Mais quelle sera la me-
» sure de cette étendue? C'est ce que l'art ne
» saurait déterminer rigoureusement. Il suffit
» qu'il y ait l'étendue nécessaire pour que les
» incidens naissent les uns des autres vraisem-
» blablement, amenent la révolution du bon-
» heur au malheur, ou du malheur au bonheur. »

Plus on réfléchira sur ces principes, plus on sentira combien ils sont fondés sur la connaissance de la Nature. Qui peut douter, par exemple, que les pieces de Lope de Vega et de Shakespeare, qui contiennent tant d'événemens, que la meilleure mémoire pourrait à peine s'en rendre compte après la représentation, qui peut douter que de pareilles pieces ne soient hors de la mesure convenable, et qu'en violant le précepte d'Aristote, on n'ait blessé le bon sens? Car enfin nous ne sommes susceptibles que d'un certain degré d'attention, d'une certaine durée d'amusement, d'instruction, de plaisir. Le goût consiste donc à saisir cette mesure juste et nécessaire, et là-dessus le législateur s'en rapporte aux poëtes. Combien d'ailleurs ce qu'il dit sur l'essence du beau, sur la nécessité de n'offrir à l'esprit que ce qu'il peut embrasser quand on veut inspirer l'intérêt et l'admiration, est profond et lumineux! Avouons-le: éblouir un moment la multitude par des pensées hardies, qui ne paraissent nouvelles que parce qu'elles sont hasardées et paradoxales, c'est ce qui est donné à beaucoup d'hommes; mais instruire la postérité par des vues sûres et universelles, trouvées toujours plus vraies à mesure qu'elles sont plus souvent appliquées; devancer par le jugement l'expérience des siecles, c'est ce qui n'est donné qu'aux hommes supérieurs.

Poursuivons. Aristote fait entrer encore dans

sa définition les ornemens du discours qui doivent concourir à l'effet du poëme. Ces ornemens se réduisent pour nous à ceux de la versification et de la déclamation : pour les Anciens, c'était de plus la mélopée ou le récit noté, et la musique des chœurs et les mouvemens rhythmiques qu'il exécutait. « Il y a donc (conclut-il) six choses » dans une tragédie, la fable ou l'action, les » mœurs ou les caracteres (ici ces expressions » sont synonymes), les paroles ou la diction, les » pensées, le spectacle et le chant. » Substituez au chant la déclamation, et tout cela convient également à la tragédie des Anciens et à la nôtre. Mais écoutons ce qui suit, et nous jugerons si Aristote avait connu la tragédie. « De toutes » ses parties, la plus importante est la composi- » tion de la fable ou l'action. C'est la fin de la » tragédie, et la fin est en tout ce qu'il y a de » plus essentiel. Sans action, point de tragédie. » On peut coudre ensemble de belles maximes, » des pensées ou des expressions brillantes, sans » produire l'effet de la tragédie, et on le produira » si, sans rien de tout cela, sans peindre des » mœurs, sans tracer des caracteres, on a une » fable bien composée. Aussi ceux qui commen- » cent, réussissent-ils bien mieux dans la diction » et dans les mœurs que dans la composition de » la fable. »

Tout cela est aussi vrai aujourd'hui que du tems où l'auteur écrivait. Que le mérite de l'action ou de l'intérêt soit le premier et le plus essentiel au théâtre, c'est ce qui est prouvé par un assez grand nombre de pieces que l'on voit jouer avec plaisir, et qu'on ne s'avise guere de lire. Mais il faut observer ici une différence entre les Grecs et nous : c'est qu'il paraît que chez eux le mérite le plus rare de tous (à en juger par ce que vient de dire Aristote), c'était

celui du sujet et du plan : parmi nous, au contraire, c'est celui du style. Nous avons vingt auteurs dont il est resté des ouvrages au théâtre, et même des ouvrages d'un grand effet, et nous n'en avons encore que deux (je ne parle que des morts ; la postérité jugera la génération présente), nous n'en avons que deux qui aient été continuellement éloquens en vers, et qui aient atteint la perfection du style tragique, Racine et Voltaire. Le grand Corneille est hors de comparaison, parce qu'étant venu le premier, il n'a pas pu tout faire ; aussi, quoiqu'il ait donné des modeles presque dans tous les genres de beautés dramatiques, il ne peut pas être mis pour le style, au rang des classiques. D'où vient cette différence entre les Grecs et nous ? Elle tient, je crois, à la nature de la langue et de leur tragédie. L'idiôme grec, le plus harmonieux de tous ceux que l'on connaisse, donnait beaucoup de facilité à la versification, et la musique y joignait encore un charme de plus. On ne peut douter que cette réunion ne flattât beaucoup les Grecs, puisque Aristote dit en propres termes : *La mélopée est ce qui fait le plus de plaisir dans la tragédie.* Nous en pouvons juger par nos opéras, où les impressions les plus fortes que nous éprouvons, sont dues principalement à la musique. L'autre raison de la différence que nous examinons, c'est la nature même de la tragédie chez les Grecs, toujours renfermée dans leur propre histoire, et même, comme le dit expressément Aristote, dans un petit nombre de familles. Parmi nous, le génie du théâtre peut chercher des sujets dans toutes les parties du Monde connu. Il existe même pour lui un Monde de plus, que les Anciens ne connaissaient pas ; et pour comprendre tout ce qu'on en a pu tirer, il suffit de se rappeler *Alzire.*

Il n'est donc pas étonnant qu'il soit plus commun parmi nous de rencontrer des sujets convenables au théâtre, que d'écrire la tragédie en vrai poëte. Mais un trait remarquable et heureux dans notre histoire littéraire, c'est que ceux de nos auteurs dramatiques qui ont le mieux écrit, sont aussi ceux qui ont le plus intéressé ; c'est que nos pieces les mieux faites sont aussi les plus éloquentes, et c'est l'ensemble de tous les genres de perfection, qui a mis notre théâtre au dessus de tous les théâtres du Monde.

Aristote continue à tracer les regles de la tragédie. « La fable sera une, non par l'unité de » héros, mais par l'unité de fait. Car ce n'est » pas l'imitation de la vie d'un homme, mais » d'une seule action de cet homme...... que les » parties soient tellement liées entre elles, qu'une » seule transposée ou retranchée, ce ne soit plus » un tout ou le même tout; car ce qui peut être » dans un tout ou n'y être pas, sans qu'il y pa» raisse, n'est point partie de ce tout. »

Voilà l'idée la plus complete et la plus juste qu'on puisse se former de la contexture d'un drame : voilà la condamnation de tous ces épisodes étrangers, de ces morceaux de rapport dont il est si commun de remplir les pieces quand on n'en sait pas assez pour tirer tout de son sujet. Aristote reprend : « L'objet du poëte n'est pas » de traiter le vrai comme il est arrivé, mais » comme il a dû arriver, et de traiter le possible » suivant la vraisemblance. » De là le vers de Boileau :

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

« La différence essentielle du poëte et de l'his» torien n'est pas en ce que l'un parle en vers et » l'autre en prose; car les écrits d'Hérodote mis » en vers ne seraient encore qu'une histoire : ils

» different en ce que l'un dit ce qui a été fait;
» l'autre, ce qui a pu ou dû être fait. C'est pour
» cela que la poésie est plus philosophique et plus
» instructive que l'histoire. Celle-ci ne peint que
» les individus, l'autre peint l'homme. »

Peut-être cette disparité n'est-elle pas absolument exacte, car il est difficile de peindre bien les personnages de l'histoire sans qu'il en résulte quelque connaissance de l'homme en général. Mais ce passage sert à faire voir que les Anciens considéraient la poésie sous un point de vue plus sérieux et plus imposant que nous ne faisons aujourd'hui, et cependant *Mahomet* et *la Henriade* ont pu nous apprendre ce que la poésie pouvait faire en morale.

Aristote distingue la tragédie fondée sur l'Histoire, et celle qui est de pure invention, et il approuve l'une et l'autre; mais il ne nous reste point de tragédies grecques de ce dernier genre. Celui qu'il blâme formellement, c'est le genre épisodique. « J'entends, dit-il, par pieces épiso-
» diques, celles dont les parties ne sont liées
» entre elles, ni nécessairement ni vraisembla-
» blement; ce qui arrive aux poëtes médiocres
» par leur faute, et aux bons par celle des co-
» médiens. Pour faire à ceux-ci des rôles qui
» leur plaisent, on étend une fable au-delà de
» sa portée; les liaisons se rompent, et la con-
» tinuité n'y est plus. »

On voit que ce n'est pas d'aujourd'hui que l'on s'est plaint de l'inévitable tyrannie qu'exercent sur un artiste ceux qui sont les instrumens uniques et nécessaires de son art.

A l'égard de la suite et de la chaîne des événemens qui doivent naître les uns des autres, il en donne une excellente raison : « C'est, dit-il,
» que tout ce qui paraît avoir un dessein, pro-

» duit plus d'effet que ce qui semble l'effet du » hasard. Lorsque, dans Argos, la statue de » Mytis tomba sur celui qui avait tué ce même » Mytis, et l'écrasa au moment qu'il la consi» dérait, cela fit une grande impression, parce » que cela semblait renfermer un dessein. » Je demande si l'on peut choisir un exemple d'une manière plus ingénieuse et plus frappante.

Il distingue les pieces simples et les pieces implexes. Il faut entendre par les premières, celles où tous les personnages sont connus les uns des autres; par les secondes, celles où il y a reconnaissance. Il y met une autre différence : *celles*, dit-il, *dont l'action est continue, et celles où il y a péripétie.* Ce mot signifie révolution, changement de situation dans les principaux personnages. Mais comme je ne conçois pas qu'une piece de théâtre puisse se passer d'une péripétie quelconque, il m'est impossible d'admettre cette distinction.

Il indique avec raison les reconnaissances et les péripéties, comme deux grands moyens pour exciter la pitié ou la terreur. Il cite comme des modeles en ce genre, la situation d'Iphigénie reconnaissant son frere au moment où elle va le sacrifier, et celle de Mérope prête à tuer son propre fils en croyant le venger. De ces deux sujets, Voltaire a rejeté l'un, parce qu'il croyait le dénoûment impossible, et Guimond de la Touche, moins frappé de la difficulté que du pathétique de ce sujet, l'a traité d'une manière si intéressante, qu'on lui a pardonné le défaut inévitable du dénoûment. Quant à *Mérope,* on sait quel parti Voltaire a tiré de celle de Maffei, combien il l'a surpassé dans l'ensemble, en lui empruntant ses traits les plus heureux; enfin, comme il est parvenu à en faire la plus irrépro-

chable, la plus classique de ses pieces, celle qui peut le mieux soutenir le parallele avec la perfection de Racine.

A ces deux moyens d'intérêt, tirés du fond de l'action même, Aristote en ajoute un troisieme, le spectacle, c'est-à-dire, tout ce qui frappe les yeux, comme les meurtres, les poignards, les combats, l'appareil de la scene; mais il remarque très-judicieusement que ce moyen est inférieur aux deux autres, et demande moins de talent poétique. *Car*, dit-il, *il faut que la fable soit tellement composée, qu'à n'en juger que par l'oreille, on soit ému, comme on l'est dans l'Œdipe de Sophocle. Mais ceux qui nous offrent l'horrible et le révoltant au lieu du terrible et du touchant, ne sont plus dans le genre; car la tragédie ne doit pas donner toutes sortes d'émotions, mais celles-là seulement qui lui sont propres.*

Nous le retrouvons donc ici, ce grand principe qui nous occupait tout-à-l'heure, et par lequel Aristote a répondu d'avance, il y a deux mille ans, à ceux qui croient avoir tout dit par ce seul mot: *Cela est dans la nature*, comme si toute nature était bonne à montrer aux hommes rassemblés, comme si les spectacles et les beaux-arts étaient l'imitation de la nature commune, et non pas de la nature choisie. Au reste, nous aurons occasion de revenir à ce sujet quand nous réfuterons spécialement quelques-unes des principales erreurs contenues dans les poétiques modernes.

Nous voila déjà bien avancés dans celle d'Aristote, dont je ne vous ai présenté que les idées sommaires, en écartant tout ce qui est particulier aux accessoires de la tragédie grecque, et m'arrêtant à tout ce qui peut s'appliquer à la nôtre. J'ose même quelquefois n'être pas tout-

à-fait de son avis; ce qui pourtant est infiniment rare. Il dit, par exemple : *Ne présentez point de personnages vertueux, qui d'heureux deviendraient malheureux; car cela ne serait ni touchant ni terrible, mais odieux.* Je crois que cette regle est démentie par beaucoup d'exemples. Hippolyte est vertueux, et cependant sa mort excite la pitié et ne révolte point. Britannicus est dans le même cas. On en pourrait citer plusieurs autres; mais ce qui suit ne saurait se contester : *Des personnages méchans qui deviennent heureux, sont ce qu'il y a de moins tragique.* C'est un des grands défauts de la tragédie d'*Atrée*, où ce monstre, à la fin de la piece, insulte, avec une joie barbare, à l'horrible situation où il a mis le malheureux Thieste, et finit par ce vers :

Et je jouis enfin du fruit de mes forfaits.

Jamais les hommes n'aimeront à remporter d'un spectacle une pareille impression. Il est vrai que dans *Mahomet* le crime triomphe; mais du moins ce scélérat est-il puni en perdant ce qu'il aime; il a des regrets et des remords; et cependant, malgré tout l'art de l'auteur, on sent le vice de ce dénoûment, et c'est la seule tache de ce grand ouvrage. *Si un homme très-méchant, d'heureux devient malheureux, il peut y avoir un exemple, mais il n'y a ni pitié ni terreur; car la pitié naît du malheur qui n'est pas mérité, et la terreur du malheur voisin de nous; et tel n'est pas pour nous celui du méchant.* Cette remarque très-juste n'empêche pas qu'il ne soit très-bon de punir le méchant dans un drame; mais Aristote veut dire seulement que ce n'est pas là ce qui produit la terreur et la pitié, et qu'il faut les tirer d'ailleurs. Il a raison; car lorsque le méchant, l'oppresseur, le tyran, sont punis sur la scene, ce n'est pas leur châtiment

qui produit la terreur ou la pitié : l'une et l'autre sont le résultat du danger ou du malheur où sont les personnages à qui l'on s'intéresse; et comme la punition du méchant les tire de ce malheur ou de ce danger, c'est là ce qui produit l'effet dramatique. Ainsi dans cette *Iphigénie* dont nous parlions tout-à-l'heure, que Thoas soit égorgé par Pylade qui vient on ne sait d'où, ce n'est pas ce qui rend le dénoûment tragique; mais cette mort délivre Oreste et Iphigénie, qui étaient les objets de l'intérêt, et le spectateur est content. Ainsi dans *Rodogune*, le moment de la terreur et de la pitié n'est pas celui où Cléopâtre boit elle-même le poison qu'elle a préparé pour son fils; c'est le moment où ce fils, dans la situation la plus affreuse où un homme puisse se trouver, entre une mere et une amante qu'il peut soupçonner également, porte à ses levres la coupe empoisonnée; c'est cet instant qui fait frémir, et qui demande et obtient grace pour toutes les invraisemblances qui précedent.

« Il y a un milieu à prendre, c'est que le per-
» sonnage ne soit ni absolument bon ni absolu-
» ment méchant, et qu'il tombe dans le malheur,
» non par un crime ou une méchanceté noire,
» mais par quelque faute ou erreur humaine qui
» le précipite du faîte des grandeurs et de la
» prospérité. »

Il faut toujours se souvenir qu'Aristote ne parlait que des personnages qui doivent produire l'intérêt, et ce qu'il dit ici de cette sorte de caractères que Corneille, dans ses dissertations, appelle *mixtes*, a paru à ce grand homme un trait de lumiere qui jette un grand jour sur la connaissance du théâtre, et en général de toute grande poésie imitative. En effet, on a observé que rien n'était plus intéressant que ce mélange, si naturel au cœur humain. C'est sous ce point de

vue que le caractere d'Achille paraît si dramatique dans l'*Iliade*, et que Phédre ne l'est pas moins au théâtre par ses passions et par ses remords. Rien ne fait mieux voir combien se trompent et combien sont injustes tous ceux qui se sont fait pour ainsi dire un point de morale de ne s'intéresser au théâtre qu'à des personnages irréprochables, et qui jugent une tragédie sur les principes de la société. Qu'un personnage passionné fasse une belle action par des motifs qui tiennent à sa passion même : cela serait plus beau, disent-ils, si l'action était faite par des motifs purs. C'est une grande erreur; cela serait plus beau en morale, mais fort mauvais au théâtre. Vous n'éprouveriez qu'une admiration froide, au lieu que le personuage mû par la passion, même dans ce qu'il fait de louable, vous émeut et vous entraîne.

A toutes ces sources de pathétique, il en faut joindre une, la plus abondante de toutes, et dont Aristote ne parle pas, parce que les Grecs n'y ont puisé qu'une fois; c'est l'amour malheureux; c'est cette passion dont les Modernes ont tiré un si grand parti, et dont les Anciens n'ont point fait usage dans la tragédie, si l'on excepte le rôle de Phédre, dont l'aventure était célebre dans la Grece, et qui même dans Euripide n'est pas, à beaucoup près, aussi intéressante que dans Racine. Cette seule différence entre le théâtre des Grecs et le nôtre, dont l'un a employé l'amour comme ressort tragique, et dont l'autre l'a négligé, suffirait pour rendre l'art beaucoup plus riche et plus étendu pour nous, qu'il ne pouvait l'être chez eux. Quel trésor pour le théâtre, qu'une passion à qui nous devons *Zaïre*, *Tancrede*, *Inès*, *Ariane* et quelques autres encore consacrées par ce mérite particulier qui en supplée tant d'autres, et fait par-

donner tant de fautes, le mérite de faire répandre des larmes !

Pour ce qui est du dénoûment, Aristote préfère les pieces *dont la péripétie*, dit-il, *se fait du bonheur au malheur.* Voici comme il s'exprime sur Euripide à ce sujet : « C'est à tort qu'on » blâme Euripide de ce que la plupart de ses » pieces se terminent par le malheur. Il est dans » les principes. La preuve est que sur la scene » les pieces de ce genre paraissent toujours, » toutes choses égales d'ailleurs, plus tragiques » que les autres. Aussi Euripide, quoiqu'il ne » soit pas toujours heureux dans la conduite de » ses pieces, est-il regardé comme le plus tra» gique des poëtes. »

N'oublions pas ce qui a été dit ci-dessus, qu'en fait de goût il n'est pas nécessaire que tous les principes soient d'une vérité absolue, mais seulement d'une vérité suffisante, c'est-à-dire, applicable dans un grand nombre d'occasions. Tel est ce principe d'Aristote sur les dénoûmens : il est généralement vrai. Les quatre pieces que je viens de citer en sont la preuve : elles sont toutes quatre dans le cas dont parle Aristote, et sont au nombre des pieces les plus intéressantes. Il est cependant d'autres dénoûmens d'une espèce toute contraire, et qui produisent aussi un grand effet; ce sont ceux qui tirent tout à coup d'un grand péril des personnages que le spectateur desire vivement de voir heureux, et qui operent cette révolution par des moyens naturels et inattendus. Tel est au théâtre français le dénoûment d'*Adélaïde*. J'avoue que j'en connais peu d'aussi beaux. J'aurai occasion d'en parler dans la suite. Il suffit aujourd'hui de l'avoir indiqué comme une exception, ainsi que quelques autres, au principe d'Aristote; mais quand il dit que les dénoûmens doivent toujours

sortir du fond du sujet, je n'y connais point d'exception.

Il s'étend beaucoup moins sur les mœurs et les caracteres, parce que cette partie de l'art est moins compliquée. Il veut, et tous les législateurs l'ont dit après lui, qu'un personnage soit tel à la fin qu'il est au commencement. Ce précepte est général pour toute autre espece de drame, et jamais peut-être il n'a été rempli d'une maniere plus frappante et plus heureuse que dans une piece, d'ailleurs médiocre, l'*Irrésolu* de Destouches. Cet *Irrésolu*, après avoir balancé pendant toute la piece entre deux femmes qu'il veut épouser, se détermine enfin, car il faut finir; mais à peine est-il marié, qu'il se dit à lui-même en quittant la scene, ce vers, qui est le dernier de l'ouvrage :

J'aurais mieux fait, je crois, d'épouser Célimene.

On ne peut sur ce même sujet adresser aux poëtes une leçon plus utile, et qui mérite d'être plus méditée que celle-ci, qui contient tout : « Dans la peinture des mœurs et des caractères, » le poëte doit toujours avoir devant les yeux, » ainsi que dans la composition de la fable, ce » qui est vraisemblable et nécessaire dans l'ordre » moral, et se dire à tout moment à lui-même : » Est-il vraisemblable que tel personnage agisse » ou parle ainsi ? » Il ne faut pas s'étonner si ce précepte est si souvent violé; c'est que, pour le mettre en pratique, il faut une raison supérieure, qui n'est guere plus commune qu'une belle imagination, et toutes les deux sont nécessaires pour faire une bonne tragédie. Que sera-ce si l'on ajoute *que le public est devenu très-difficile ? que, comme on a eu des poëtes qui excellaient chacun dans leur genre, on voudrait aujourd'hui que chaque poëte eût à lui seul ce*

qu'ont tous les autres ensemble? C'est Aristote qui parlait ainsi il y a plus de deux mille ans. Que dirait-il donc aujourd'hui?

Il a traité l'article du style en grammairien qui parlait à des Grecs de leur propre langue, et renvoyé à sa *Rhétorique* l'article des pensées, parce que sur cet objet les regles sont les mêmes en prose comme en vers. Ce qui regardait le chant, derniere partie de l'imitation dramatique chez les Anciens, a été perdu, et ne servirait d'ailleurs qu'à nous donner sur leur musique des notions qui nous manquent, mais étrangeres à notre tragédie. Je me bornerai donc à ce qu'il prescrit de plus général pour la diction. Il veut qu'elle soit élevée au dessus du langage vulgaire, c'est-à-dire, ornée de métaphores et de figures, mais cependant très-claires. « L'usage » trop fréquent des figures, dit-il, fait du dis- » cours une énigme, et la quantité de termes » empruntés des autres langues devient barbarie. » Il recommande donc beaucoup de réserve sur ces deux articles. Nous verrons dans la suite combien nous avons besoin d'une semblable leçon. « C'est un grand talent, dit-il, de savoir » bien employer la métaphore; c'est la produc- » tion d'un heureux naturel, le coup d'œil d'un » esprit qui voit les rapports. »

Tout ce qui regarde l'épopée est contenu dans deux chapitres, parce que beaucoup de principes généraux lui sont communs avec la tragédie. Je remets à examiner le peu qu'Aristote en a dit dans un discours sur l'épopée, qui précédera la lecture d'Homere, qu'Aristote cite partout comme l'unique modele en ce genre.

Le dernier des vingt-cinq chapitres qui nous restent de la *Poétique* d'Aristote, roule sur une de ces questions assez oiseuses, dont il paraît que les Grecs s'occupaient ainsi que nous. Il

s'agit de savoir laquelle des deux l'emporte sur l'autre, de la tragédie ou de l'épopée. Qu'importe, pourvu que l'une et l'autre soient bonnes? Au reste, la discussion n'est pas fort longue. Il propose les raisons pour et contre, et décide en faveur de la tragédie. Il ne me conviendrait pas d'être d'un avis différent du sien.

CHAPITRE II.

Analyse du Traité du sublime de Longin.

Si quelque chose semble se refuser à toute analyse et même à toute définition, c'est sans doute le sublime. En effet, comment définir ce qui ne peut jamais être préparé par le poëte ou l'orateur, ni prévu par ceux qui lisent ou qui écoutent, ce qu'on ne produit que par une espèce de transport, ce qu'on ne sent qu'avec enthousiasme, enfin ce qui met également hors d'eux-mêmes, et l'artiste qui compose, et la multitude qui admire? Comment rendre compte d'une impression qui est à la fois la plus vive et la plus rapide de toutes? Et quelle explication n'est pas aussi froide qu'insuffisante, lorsqu'il s'agit de développer aux hommes ce qui a si fortement ébranlé toutes les puissances de leur ame? Qui ne sait que dans tous les sentimens extrêmes il y a quelque chose au dessus de toute expression, et que, quand notre ame est émue à un certain degré, c'est pour elle une espece de tourment de ne plus trouver de langage? S'il est reconnu que la faculté de sentir s'étend fort loin au-delà de celle d'exprimer, cette vérité est

surtout applicable au sublime, qui émeut en nous tout ce qu'il est possible d'émouvoir, et nous donne le plus grand plaisir que nous puissions éprouver, c'est-à-dire, la jouissance intime de tout ce que la Nature a mis en nous de sensibilité.

Lorsque nous venons d'entendre une belle scene, un beau discours, un beau morceau de poésie, si quelqu'un venait nous demander pourquoi cela nous a fait plaisir, pourquoi nous avons applaudi, chacun de nous, suivant ses connaissances, pourrait rendre compte de son jugement, et louer plus ou moins dans l'ouvrage l'ensemble ou les détails, les pensées, la diction, l'harmonie, enfin tout ce que l'art enseigne à bien connaître, et le goût à bien apprécier. Mais lorsque le vieil Horace a prononcé le fameux *qu'il mourût*, lorsqu'à ce mot les spectateurs ont jeté tous ensemble le même cri d'admiration, si quelqu'un venait leur demander pourquoi ils trouvent cela si beau, qui est-ce qui voudrait répondre à cette étrange question? Et que pourrait-on répondre, si ce n'est : Cela est beau, parce que nous sommes transportés; cela est beau, parce que nous sommes hors de nous-mêmes? Quand le grand Scipion, accusé par les tribuns, parut dans l'assemblée du peuple, et que pour toute défense il dit : *Romains, il y a vingt ans qu'à pareil jour je vainquis Annibal et soumis Carthage. Allons au Capitole en rendre graces aux Dieux*, un cri général s'éleva, et tout le monde le suivit. C'est que Scipion avait été sublime, et qu'il a été donné au sublime de subjuguer tous les hommes.

Le sublime dont je parle ici est nécessairement rare et instantané; car rien de ce qui est extrême, ne peut être commun ni durable. C'est un mot, un trait, un mouvement, un geste, et son effet

est celui de l'éclair ou de la foudre. Il est tellement indépendant de l'art, qu'il peut se rencontrer dans des personnes qui n'ont aucune idée de l'art. Quiconque est fortement passionné, quiconque a l'ame élevée, peut trouver un mot sublime. On en connaît des exemples. C'est une femme d'une condition commune, qui répondit à un prêtre, à propos du sacrifice d'Isaac, ordonné à son pere Abraham : *Dieu n'aurait jamais ordonné ce sacrifice à une mere.*

Ce mot est le sublime du sentiment maternel. Il y a plus : le sentiment peut se rencontrer même dans le silence. Ce fameux ligueur, Bussi Leclerc, se présente au parlement, suivi de ses satellites. Il ordonne aux magistrats de rendre un arrêt contre les droits de la maison de Bourbon, ou de le suivre à la Bastille. Personne ne lui répond, et tous se levent pour le suivre. Voilà le sublime de la vertu. Pourquoi? C'est que nulle réponse ne pouvait en dire autant que ce silence; car, sans prétendre définir exactement le sublime (ce que je crois impossible), s'il y a un caractere distinctif auquel on puisse le reconnaître, c'est que le sublime, soit de pensée, soit de sentiment, soit d'image, est tel en lui-même, que l'imagination, l'esprit, l'ame, ne conçoivent rien au-delà. Appliquez ce principe à tous les exemples, et il se trouvera vrai. Ce qui est beau, ce qui est grand, ce qui est fort, admet le plus ou le moins. Il n'y en a pas dans le sublime. Essayez d'imaginer quelque chose que Scipion eût pu dire, au lieu de ce qu'il a dit; substituez quelque discours que ce soit au silence des magistrats, et toujours vous resterez au dessous. Mettez-vous dans la situation du vieil Horace, et cherchez ce que peut imaginer le sentiment le plus exalté du patriotisme et de l'honneur, et vous ne concevrez rien

au dessus du *qu'il mourût*. Rappelez-vous une autre situation, celle d'Ajax, qui, dans le moment où les Grecs plient devant les Troyens que Jupiter protége, se trouve enveloppé d'une obscurité affreuse, qui ne lui permet pas même de combattre, et cherchez ce que l'audace orgueilleuse d'un guerrier au désespoir peut lui suggérer de plus fort, et l'imagination même, qui est si vaste, ne vous fournira rien au dessus de ce vers si souvent cité :

Grand Dieu! rends-nous le jour et combats contre nous (1).

Observons, en passant, que c'est Lamotte qui a resserré ainsi en un seul vers les trois vers de l'*Iliade*, que Boileau a traduits plus littéralement par ces deux-ci :

Grand Dieu ! chasse la nuit qui nous couvre les yeux,
Et combats contre nous à la clarté des cieux.

J'ai parlé de ces mouvemens produits par un instinct sublime. En voici un exemple singulier, arrivé dans le dernier siecle. Un lion s'était échappé de la ménagerie du grand-duc de Florence, et courait dans les rues de la ville. L'épouvante se répand de tous côtés, tout fuit devant lui. Une femme qui emportait son enfant dans ses bras, le laisse tomber en courant. Le lion le prend dans sa gueule. La mere éperdue, se jette à genoux devant l'animal terrible, et lui redemande son enfant avec des cris déchirans. Il n'y a personne qui ne sente que cette action extraordinaire, qui est le dernier degré de l'égarement et du désespoir; cet oubli de la raison, si supérieur à la raison même; cet instinct d'une grande douleur qui ne se persuade pas que rien puisse

(1) Le grec dit : « Et fais-nous périr même si tu veux, » pourvu que ce soit au grand jour. »

être inflexible, est véritablement ce que nous appelons ici le sublime. Mais ce qui suit est susceptible de plus d'une explication. Le lion s'arrête, la regarde fixement, remet l'enfant à terre sans lui avoir fait aucun mal, et s'éloigne. Le malheur et le désespoir ont-ils donc une expression qui se fait entendre même aux bêtes farouches? On les connaît capables des sentimens qui tiennent à l'habitude, et l'on cite beaucoup de traits de leur attachement et de leur reconnaissance. Mais ici cette mere, pour arrêter la dent de l'animal féroce, n'avait qu'un moment et qu'un cri. Il fallait qu'il entendît ce qu'elle demandait, et qu'il fût touché de sa priere; et il l'entendit, et il en fut touché ! Comment? C'est ce qui peut fournir plusieurs réflexions sur la correspondance naturelle entre tous les êtres animés, mais qui ne sont pas de mon sujet. Je reviens.

Sur tout ce que j'ai dit du sublime, la premiere question qui se présente est celle-ci : puisqu'il ne peut être ni défini ni analysé, qu'est-ce donc qu'a fait Longin dans son *Traité du sublime ?* C'est qu'il n'a pas voulu traiter de celui-là, mais de ce que les rhéteurs appellent le style sublime, par opposition au style simple et au style tempéré, qui tient le milieu entre les deux; le style qui convient aux grands sujets, aux sujets élevés, à la poésie épique, dramatique, lyrique; à l'éloquence judiciaire, délibérative ou démonstrative, quand le sujet est susceptible de grandeur, d'élévation, de force, de pathétique. C'est ce que l'examen même du Traité de Longin peut prouver avec évidence : ce n'est pourtant pas l'opinion de Boileau; mais il a été réfuté sur cet article par de savans philologues, entre autres par Gibert, dans le *Journal des Savans.* Ce qui a pu l'induire en erreur, c'est qu'en effet

il y a quelques endroits de Longin qui peuvent s'appliquer à l'espece de sublime dont je viens de parler, et quelques exemples qui s'y rapportent; mais la suite et l'ensemble du Traité font voir que ces exemples ne sont cités que comme appartenans au style sublime, dans lequel ils entrent naturellement. On pourra demander encore comment l'objet de ce Traité peût donner matiere au doute et à la discussion, puisqu'il semble que l'auteur a dû commencer par déterminer d'une maniere précise ce dont il allait parler. Le commencement de l'ouvrage va répondre à cette question. Il suffit d'avertir auparavant, qu'il existait du temps de Longin un Traité du sublime, d'un autre rhéteur nommé *Cécilius*; Traité qui a été entiérement perdu, et qui ne nous est connu que par ce qu'en dit Longin. Voici comme s'exprime celui-ci dans l'exorde de son ouvrage, qu'il adresse au jeune Térentianus, son disciple et son ami.

« Vous savez, mon cher Térentianus, qu'en » examinant ensemble le livre de Cécilius sur le » sublime, nous avons trouvé que son style était » au dessous de son sujet, qu'il n'en touchait » pas les points principaux, qu'enfin il n'attei- » gnait pas le but que doit avoir tout ouvrage, » celui d'être utile à ses lecteurs. Dans tout » Traité sur l'art, il y a deux objets à se pro- » poser : de faire connaître d'abord la chose » dont on parle; c'est le premier article : le se- » cond, pour l'ordre, mais le premier, pour l'im- » portance, c'est de faire voir les moyens de » réussir dans la chose dont on traite. Cécilius » s'est étendu fort au long sur le premier, » comme s'il eût été inconnu avant lui, et n'a » rien dit du second. Il a expliqué ce que c'était » que le sublime, et a négligé de nous appren- » dre comment on peut y parvenir. »

Longin part de là pour s'autoriser à passer très-légérement sur la nature du sublime; et parlant à Térentianus comme à un jeune homme très-instruit : « Je me crois dispensé, continue-» t-il, de vous montrer que le sublime est ce » qu'il a de plus élevé et de plus grand dans les » écrits, et que c'est principalement ce qui a » immortalisé les meilleurs écrivains. » Il prouve ensuite, suivant la méthode des philosophes et des rhéteurs, qu'il y a un art du sublime, il spécifie les vices de style qui lui sont le plus opposés; et après cette espece d'avant-propos il entre en matiere, et assigne les sources principales du sublime, qui sont, selon lui, au nombre de cinq. Mais avant de le suivre dans le cours de son ouvrage, il convient de dire un mot de l'auteur.

Longin était né à Athenes, et florissait vers la fin du troisieme siecle de notre ere. C'était l'homme le plus célebre de son tems pour le goût et l'éloquence, et la lecture du seul Traité qui nous reste de lui suffit pour justifier cette réputation. Il y regne un jugement sain, un style animé et un ton d'éloquence convenable au sujet. La fameuse Zénobie, reine de Palmyre, qui lutta si malheureusement contre la fortune d'Aurélien, avait fait venir Longin à sa cour, pour prendre de lui des leçons de langue grecque et de philosophie. Découvrant dans son maître des talens supérieurs; elle en avait fait son principal ministre. Lorsqu'après la perte d'une grande bataille qu'elle livra aux Romains, elle fut obligée de se renfermer dans sa capitale, et reçut d'Aurélien une lettre qui l'invitait à se rendre, ce fut Longin qui l'encouragea à se défendre jusqu'à l'extrémité, et qui lui dicta la réponse noble et fiere que l'historien Vopiscus nous a conservée. Cette réponse coûta la vie à

Longin. Aurélien, vainqueur, maître de la ville de Palmyre et de Zénobie, réserva cette reine pour son triomphe, et envoya Longin au supplice. Il y porta le même courage qu'il avait su inspirer à sa reine, et sa mort fit autant d'honneur à sa philosophie, que de honte à la cruauté d'Aurélien. Il avait fait quantité d'ouvrages dont nous n'avons plus que les titres. Ils roulaient tous sur des objets de critique et de goût. La traduction de son *Traité du Sublime* par Boileau n'est pas digne de cet illustre auteur. Elle manque d'exactitude, de précision et d'élégance, et je n'ai pu en faire que peu d'usage. Ce n'est pas qu'il ne sût bien le grec; mais s'étant mépris sur le but principal de l'ouvrage, il est obligé souvent de faire violence au texte de l'auteur pour le ramener à son sens : on sait d'ailleurs que sa prose est en général fort au dessous de ses vers ; elle est lâche, négligée et incorrecte, quoique dans plusieurs préfaces et dans les réflexions qui suivent sa traduction, il y ait encore des endroits où l'on retrouve le sel de la satyre et ce sens droit qui le caractérisait partout.

Ce que nous avons vu de l'exorde de Longin fait apercevoir déjà qu'il ne s'agit point de ce sublime proprement dit, dont j'ai parlé jusqu'ici. Comment pourrait-il dire en ce sens, qu'il y a un art du sublime? Cela ne saurait se supposer d'un homme aussi judicieux qu'il le paraît dans tout le reste. On peut, avec du talent, apprendre à bien écrire; mais certes on n'apprend point à être sublime. Le titre littéral de son ouvrage est *De la Sublimité ;* ce qui doit s'entendre naturellement de la perfection du genre sublime. Voici les cinq choses principales qui, selon lui, peuvent y conduire : une audace heureuse dans les pensées, l'enthousiasme de la passion, l'usage des figures, le choix des mots ou l'élocution, et

ce que les Anciens appelaient la composition, c'est-à-dire, l'arrangement des paroles, relativement au nombre et à l'harmonie. Qui ne voit que ce sont là les cinq choses qui forment la perfection d'un ouvrage, mais qu'elles peuvent s'y réunir toutes sans qu'il y ait un trait de ce sublime qui transporte tous les hommes avec un seul mot, tandis qu'au contraire ce seul mot peut se trouver dans un ouvrage qui n'aura d'ailleurs aucun mérite? Citons des exemples: *Britannicus* est assurément un des plus beaux monumens de notre langue. Il y a des morceaux d'un style sublime, entre autres le discours de Burrhus à Néron. Il n'y a rien cependant qui produise le même effet d'admiration, que cet endroit de la *Médée* de Corneille (piece très-mauvaise de tout point), que l'on a toujours cité parmi les traits sublimes de ce grand-homme.

Voyez en quel état le sort vous a réduite!
Votre pays vous hait, votre époux est sans foi.
D'un si grand revers, que vous reste-t-il?
Moi.
Moi, dis-je, et c'est assez.

Des gens difficiles ont prétendu que ce dernier hémistiche affaiblissait la beauté du *moi :* c'est se tromper étrangement : bien loin de diminuer le sublime, il l'acheve, car le premier *moi* pouvait n'être qu'un élan d'audace désespérée; mais le second est de réflexion; elle y a pensé et elle insiste; *moi, dis-je, et c'est assez.* Le premier étonne, le second fait trembler quand on songe que c'est Médée qui le prononce.

Et dans *Nicomede*, tragédie d'ailleurs si défectueuse et si souvent au dessous du tragique, quand le timide Prusias dit à son fils :

Je veux mettre d'accord l'amour et la nature,
Etre pere et mari dans cette conjoncture :

Nicomede lui répond :

> Seigneur, voulez-vous bien vous en fier à moi
> Ne soyez l'un ni l'autre...
>
> PRUSIAS.
>
> Et que dois-je être ?
>
> NICOMEDE.
>
> Roi.

Ce mot seul de *roi*, dans la situation, dit tout ce qu'il est possible de dire. On ne peut rien concevoir au-delà : c'est le sublime de la pensée. Celui de l'expression s'offre encore dans une de ces productions du grand Corneille, où il n'est grand que dans un seul endroit : je veux dire *Othon*. Il est question de trois ministres pervers qui se disputaient les dépouilles de l'Empire romain sous le règne passager du vieux Galba.

> On les voyait tous trois s'empresser sous un maître
> Qui, chargé d'un long âge, a peu de tems à l être,
> Et tous trois à l'envi s'empresser ardemment
> A qui dévorerait ce regne d'un moment.

Dévorer un regne ! Quelle effrayante énergie d'expression ! et cependant elle est claire, juste et naturelle : c'est le sublime.

Longin ne prend guere ses exemples que dans les meilleurs écrivains, dans Homère, dans Sophocle, dans Euripide, dans Démosthène, parce qu'il cherche des modèles de style. S'il eût voulu ne citer que ces traits sublimes qui se présentent quelquefois, même dans les auteurs du second rang, il en eût trouvé plus d'un dans les tragédies de Sénèque; par exemple, ce vers de son *Thieste*, vers traduit littéralement par Crébillon. Atrée, au moment où Thieste tient la coupe remplie du sang de son fils, lui dit avec une joie féroce :

> Méconnais-tu ce sang ?
>
> Je reconnais mon frere,

répond ce pere infortuné, et il ne peut rien dire de plus fort. Dans ses autres ouvrages, ce même Sénèque, si rempli d'esprit et de mauvais goût, et qu'il est si juste d'admirer quelquefois, et si difficile de lire de suite, n'a-t-il pas de tems en tems des traits frappans et plus fréquemment que Cicéron? Celui-ci a des morceaux sublimes, c'est-à-dire, d'une élévation et d'une force soutenues: Sénèque a des traits de ce sublime qui brille comme l'éclair; et je préfere de beaucoup, quoi qu'on en ait voulu dire, Cicéron à Séneque, parce que l'éclair le plus brillant me plaît beaucoup moins qu'un beau jour, et parce que j'aime les plaisirs qui durent.

Ne cherchons donc point à soumettre à aucun art, à aucune recherche ce qui ne peut être qu'une rencontre heureuse, et pour ainsi dire une bonne fortune du génie, laquelle même arrive quelquefois à d'autres qu'à lui. Cependant plusieurs écrivains ont cherché à le définir. Je vais rassembler plusieurs de ces définitions. On jugera.

Voici d'abord celle de Despréaux, dans ses réflexions sur Longin; car il était juste que dans son systême il cherchât à suppléer Longin qui n'a point défini, attendu que, voulant parler du style sublime, de ce qu'il y a, comme il vient de nous le dire, de plus élevé, de plus grand dans le discours, il trouvait inutile de répéter ce que tous les rhéteurs avaient dit avant lui.

« Le sublime est une certaine force du dis-
» cours, propre à élever et à ravir l'ame, et qui
» provient, ou de la grandeur de la pensée, ou
» de la magnificence des paroles, ou du tour
» harmonieux, vif et animé de l'expression,
» c'est-à-dire, d'une de ces choses regardées sé-
» parément, ou, ce qui fait le parfait sublime, de
» ces trois choses jointes ensemble. »

Cette définition, quoique assez longue pour s'appeler une description, ne m'en paraît pas meilleure. Je ne saurais me représenter le sublime comme *une certaine force du discours*, ni comme *un tour harmonieux*, *vif et animé*. Il y a tant de choses où tout cela se trouve, sans qu'on y trouve le sublime! ce que je vois de plus clair ici, c'est la distinction des trois genres de sublime, empruntée des trois premiers articles de la division de Longin, celui de pensée, celui de sentiment ou de passion, celui des figures ou images; mais une division n'est pas une définition.

En voici une autre de Lamotte, dans son discours sur l'ode :

« Le sublime n'est autre chose que le vrai et » le nouveau réunis dans une grande idée, ex- » primée avec élégance et précision. »

Ce qui convient à tout ne distingue rien. Le *vrai* doit se trouver partout; le *nouveau* peut très souvent n'être point sublime, et l'élégance n'entre point nécessairement dans l'idée du sublime. Le *moi* de Médée et le *qu'il mourût* du vieil Horace n'ont rien d'élégant, non plus que ce trait de la Genese, cité par Longin à propos du sublime de pensée. *Dieu dit : Que la lumiere soit, et la lumiere fut.* Huet a fait une longue dissertation pour prouver que ces paroles n'étaient point sublimes; mais comme il est impossible de donner une plus grande idée de la puissance créatrice, il faut que Huet nous permette d'être de l'avis de Longin.

Troisieme définition ou description : celle-ci est de Silvain, qui a fait un *Traité du sublime*, adressé au traducteur de Longin, et dans lequel il y a beaucoup plus de mots que d'idées.

« Le sublime est un discours d'un tour extraor- » dinaire...... » (On serait tenté de s'arrêter là; car de tout ce que nous avons cité jusqu'ici du

sublime, il n'y a rien qui soit d'un *tour extraordinaire*, et qui ne soit même d'un tour extrêmement simple, si ce n'est l'expression de *dévorer un regne* ; mais poursuivons), « qui, par les » plus nobles images et les plus grands sentimens » dont il fait sentir toute la noblesse par ce tour » même d'expression, éleve l'ame au dessus de » ses idées ordinaires de grandeur, et qui, la » portant tout à coup à ce qu'il y a de plus élevé » dans la Nature, la ravit et lui donne une haute » idée d'elle-même. »

Il n'y a de bon dans tout cela que les derniers mots exactement copiés de Longin, qui marque avec raison comme un des effets du sublime, de donner à ceux qui l'entendent, une plus grande idée d'eux-mêmes. Cette pensée, aussi juste qu'heureuse, semble déplacée dans le long verbiage de Silvain.

Quatrieme définition : elle est de M. de Saint-Marc, homme de lettres fort instruit, qui a commenté utilement Boileau et Longin, mais dont le goût n'est pas toujours sûr. « Le sublime, dit » il, est l'expression courte et vive de tout ce » qu'il y a dans une ame, de plus grand, de plus » magnifique et de plus superbe. » Cette définition, plus courte et plus claire que les autres, ne laisse pas d'avoir du vague et des inutilités; après avoir dit ce qu'*il y a de plus grand* dans une ame, ajouter ce qu'*il y a de plus magnifique*, n'est-ce pas dire deux fois la même chose, puisque *magnifique* en cet endroit ne peut signifier que grand ? Au reste, il a mieux saisi que les autres l'idée du sublime, en ce qu'il le présente comme le plus haut degré de grandeur; mais il commet la même faute que Lamotte, qui, dans sa définition, ne compte pour rien le pathétique, genre de sublime qui en vaut bien un autre.

Deux écrivains également célebres, quoique

dans des genres bien différens, ont aussi parlé du sublime, Rollin et la Bruyere, et ni l'un ni l'autre n'a cherché à le définir. Le premier, dans son *Traité des Etudes*, composé principalement pour les jeunes gens, mais dont je conseillerais la lecture à tout le monde, est conduit par son sujet, à parler de cette division des trois genres d'éloquence que j'ai déjà indiqués ci-dessus, le simple, le tempéré, le sublime. Quand il en est à celui-ci, il se contente d'extraire de Longin ce qu'il y a de plus propre à marquer les différens caracteres du sublime. Quant à l'objet particulier du Traité de Longin, il s'abstient de prononcer, mais de maniere à faire entendre qu'il n'est pas de l'avis de Despréaux. Pour lui, regardant ces distinctions délicates comme peu essentielles à son objet, il prend un parti fort sage. » Sans entrer, dit-il, dans un examen qui » souffre plusieurs difficultés, je me contente » d'avertir que par le sublime j'entends ici éga- » lement celui qui a plus d'étendue, et se trouve » dans la suite du discours, et celui qui est plus » court, et consiste dans les traits vifs et frap- » pans, parce que dans l'une et l'autre espece se » trouve également une maniere de penser et de » s'exprimer avec noblesse et grandeur, qui fait » proprement le sublime..... Il y a dans Dé- » mosthene, dans Cicéron, beaucoup d'endroits » fort étendus, fort amplifiés, et qui sont pour- » tant très-sublimes, quoique la briéveté ne s'y » rencontre point. »

On peut conclure de ce passage, que le judicieux Rollin, sans vouloir contredire ouvertement Despréaux, s'est pourtant rapproché de Longin, en ne voyant dans le sublime que ce qu'il y a de plus relevé et de plus grand dans la poésie et dans l'éloquence.

Ecoutons maintenant la Bruyere, mais sou-

venons-nous que la concision abstraite de son style nous éclairera moins qu'elle ne nous fera penser.

« Qu'est-ce que le sublime? Il ne paraît pas » qu'on l'ait défini. Est-ce une figure? Naît-il » des figures, ou du moins de quelques figures? » Tout genre d'écrire reçoit-il le sublime, ou » s'il n'y a que les grands sujets qui en soient » *capables* (1)? peut-il briller autre chose dans » l'églogue (par exemple), qu'un beau naturel, » et dans les lettres familieres, comme dans les » conversations, qu'une grande délicatesse, ou » plutôt le naturel et le délicat ne sont-ils pas » le sublime des ouvrages dont ils sont la per- » fection? »

Si j'osais prendre sur moi de répondre aux questions de la Bruyere, je dirais : Le sublime n'est point une figure, et n'a nul besoin de figures. Cent exemples le prouvent. A l'égard des genres d'écrire qui peuvent le recevoir, c'est au bon sens à décider, en suivant la grande regle des convenances. Il serait facile de dire quels sont les genres où il entre le plus naturellement, mais pas si aisé de dire ceux qui l'excluent absolument. On ne peut pas prévoir toutes les exceptions. Qui empêche que dans la conversation ou dans une lettre on ne place un mot sublime? Cela dépend du sujet de la lettre et de la conversation. Mais je ne crois pas, pour répondre à la derniere question, que la perfection des petites choses puisse jamais s'appeler le sublime. Il continue :

« Le sublime ne peint que la vérité, mais en

(1) Mot impropre. Il fallait dire qui en soient *susceptibles*. *Capable* signifie qui est en état de faire, et se dit des personnes; *susceptible* signifie qui peut recevoir, et se dit des choses.

» un sujet noble; il la peint toute entiere dans » sa cause ou dans son effet; il est l'expression » ou l'image la plus digne de cette vérité..... Il » n'y a même entre les grands génies, que les » plus élevés qui soient capables du sublime. »

Oui, du sublime soutenu, de ce que nous appelons style sublime, tel que celui d'*Athalie* et de *Brutus;* mais pour le sublime de trait, je crois avoir démontré le contraire.

Après avoir fait cette excursion chez les Modernes qui ont parlé du sublime, il est tems de retourner à Longin, qui, sans avoir voulu le définir précisément, en expose avec beaucoup de justesse les différens caracteres, et en trace vivement les effets.

« La simple persuasion, dit-il, fait sur nous » une impression agréable, à laquelle nous nous » laissons aller volontairement; mais le sublime » exerce sur nous une puissance irrésistible. Il » nous commande comme un maître; il nous » terrasse comme la foudre.

» Naturellement notre ame s'éleve quand elle » entend le sublime. Elle est comme transportée » au dessus d'elle-même, et se remplit d'une » espece de joie orgueilleuse, comme si elle » avait produit ce qu'elle vient d'entendre. » Voilà sans doute parler dignement du sublime. Il ajoute : « Cela est grand, qui laisse à l'esprit » beaucoup à penser, qui fait sur nous une im- » pression que nous ne pouvons pas repousser, » et dont nous gardons un souvenir profond et » ineffaçable. » Remarquons que l'auteur se sert indifféremment des mots de grand, de sublime et de plusieurs autres analogues, pour exprimer la même idée, nouvelle preuve de la vérité du sens que nous lui donnons ici. Une plus forte encore, c'est qu'à l'endroit où il distingue les principales sources du sublime, « Je suppose

» (dit-il) pour fondement de tout, le talent de » l'éloquence, sans lequel il n'y a rien. » Il en résulte que ce dont il traite ici n'est que la perfection de ce talent, dont la nécessité lui paraît indispensable.

Pour ce qui regarde les deux premieres sources du sublime, l'élévation des pensées et l'énergie des sentimens et des passions, il avoue très-judicieusement que ce sont plutôt des dons de la Nature, que des acquisitions de l'art. Il reprend avec raison Cécilius, de n'avoir point fait entrer le pathétique dans les différentes especes de sublime. « Il s'est bien trompé (dit-il) s'il a cru » que l'un était étranger à l'autre. J'oserais » affirmer avec confiance qu'il n'y a rien de si » grand dans l'éloquence, qu'une passion forte- » ment exprimée et maniée à propos; c'est alors » que le discours monte jusqu'à l'enthousiasme, » et ressemble à l'inspiration. »

Il revient sur ce qu'il a dit de cette disposition au grand qu'il faut tenir de la Nature. « On peut » cependant la fortifier et la nourrir par l'habi- » tude de ne remplir son ame que de sentimens » honnêtes et nobles. Il n'est pas possible qu'un » esprit toujours rabaissé vers de petits objets, » produise quelque chose qui soit digne d'admi- » ration et fait pour la postérite. On ne met dans » ses écrits que ce qu'on puise dans soi-même, » et le sublime est pour ainsi dire le son que » rend une grande ame. »

J'avoue que de tout ce qui a été dit sur ce sujet, ce trait me paraît le plus heureux.

C'est dans l'*Iliade* que Longin choisit le plus volontiers ses exemples des grandes idées et des grandes images; car il paraît les considérer comme provenant de la même source, la faculté de concevoir fortement. On n'est pas étonné de cette préférence quand on connaît Homere. de

tous les poëtes le plus riche en [illegible] surtout pour qui peut entendre sa langue; car, il [illegible] bien en convenir, Boileau lui-même, quoique les différens morceaux qu'il a traduits en vers soient la partie la plus estimable de son ouvrage, affaiblit un peu Homere en le traduisant. C'est pourtant sa version que je vais mettre sous vos yeux. Qui oserait se flatter d'en faire une meilleure? Mais auparavant je donnerai la traduction littérale des vers grecs, afin qu'on puisse mieux la comparer aux vers de Boileau.

Un des passages dont il s'agit dans Longin, est tiré du commencement du vingtieme livre de l'*Iliade*. C'est le moment où Jupiter a rendu aux dieux la permission de se mêler de la querelle des Grecs et des Troyens, et de descendre dans le champ des combats. Il donne lui-même le signal en faisant retentir son tonnerre du haut des cieux, et Neptune frappant la Terre de son trident, fait trembler les sommets de l'Ida et les tours d'Ilion. Voici maintenant les vers qui suivent, exactement traduits : il y en a cinq dans le grec : Boileau en a fait huit.

« Pluton lui-même, le roi des Enfers, s'épou-
» vante dans ses demeures souterraines; il s'é-
» lance de son trône et jette un cri, tremblant
» que Neptune, dont les coups ébranlent la
» terre, ne vienne enfin à la briser, et que les
» régions des morts, hideuses, infectes, dont
» les dieux mêmes ont horreur, ne se découvrent
» aux yeux des mortels et des immortels. »

Souvenons-nous que, dans tout grand tableau, dans tout morceau de grand effet, la chose la plus capitale, c'est qu'il n'y ait pas une circonstance inutile, et que toutes soient à leur place; car alors tout ce qui ne va pas à l'effet, l'affaiblit. Il n'y a pas là-dessus le moindre reproche à faire aux vers d'Homere. Le tableau est com-

... y a pas un trait inutile ou faible. Tout est frappant, tout va en croissant. Voyons maintenant les vers de Boileau.

> L'Enfer s'émeut au bruit de Neptune en furie.
> Pluton *sort* de son trône; *il pâlit*, *il s'écrie*;
> Il a peur que ce dieu, dans cet affreux séjour,
> D'un coup de son trident ne fasse entrer le jour,
> Et *par le centre ouvert* de la Terre ébranlée,
> Ne fasse voir du Styx la rive désolée,
> Ne découvre aux vivans cet empire odieux,
> Abhorré des mortels et craint même des dieux.

Le premier vers est très-élégant. *Au bruit de Neptune* est une de ces tournures figurées qui distinguent si heureusement la poésie de la prose: celle-ci n'applique le mot de *bruit* qu'aux choses et non pas aux personnes. Dans le langage ordinaire on ne dirait pas *au bruit du roi en colere*, on dirait au bruit de la colere du roi. Ce sont toutes ces figures de la diction, auxquelles on ne prend pas garde ordinairement, qui lui donnent la véritable élégance poétique. Mais dans le second vers, *Pluton sort de son trône* n'est-il pas bien faible en comparaison du mot grec qui est le mot propre, *il s'élance?* Celui-ci peint le mouvement brusque de la terreur; l'autre ne peint rien : c'est tout que cette différence; et si l'on ajoute que dans le grec ces mots, *il s'élance de son trône et jette un cri*, coupent le vers par le milieu, et forment une suspension imitative, au lieu de cet hémistiche uniforme *il pâlit, il s'écrie*, ne pardonnera-t-on pas à ceux qui peuvent jouir de ces beautés originales, d'être un peu difficiles sur les traductions qui les affaiblissent? Au reste, le poëte français se releve bien dans les deux vers suivans :

> Il a peur que ce dieu, dans cet affreux séjour,
> D'un coup de son trident ne fasse entrer le jour.

Ce dernier vers est admirable. Il n'est pas dans Homere; il est imité de Virgile (1); et c'est là ce que Boileau appelait, avec raison, joûter contre son auteur : c'est dommage que dans ce qui suit, il ne se soutienne pas au même niveau.

Et *par le centre ouvert* de la Terre ébranlée

est un remplissage de mots : rien n'est plus contraire au style sublime.

Ne fasse voir du Styx la rive désolée.

Ne faire voir, ne fasse entrer en trois vers, c'est une négligence dans un morceau important; mais *fasse voir du Styx la rive désolée* forme-t-il une image aussi forte que *briser la Terre en la frappant?* Et cet hémistiche nombreux, *la rive désolée*, rend-il à l'imagination *ces régions hideuses, infectes?* C'est là que le redoublement des épithetes pittoresques est d'un effet sûr, et Homere et Virgile en sont pleins. Les deux derniers vers sont beaux et harmonieux; mais en total il me semble que le tableau d'Homere ne se retrouve pas tout entier dans le traducteur.

« Voyez-vous (dit Longin à propos de cette » magnifique peinture), voyez-vous la Terre » ébranlée dans ses fondemens, le Tartare à dé» couvert, la machine du Monde bouleversée, » et les Cieux, les Enfers, les mortels et les im» mortels tous ensemble dans le combat et dans » le danger? »

Ce grand admirateur de l'*Iliade* ne l'est pas à beaucoup près autant de l'*Odyssée*, bien différent en cela de plusieurs Modernes, qui la mettent à côté ou même au dessus de l'*Iliade*. Ce n'est pas ici le lieu de comparer ces deux poëmes,

(1) *Trepidentque immisso lumine manes.*

ni d'exposer pourquoi mon opinion est entièrement celle de Longin; mais ce qu'il dit à ce sujet est un morceau trop remarquable pour n'être pas cité.

« L'*Odyssée* est le déclin d'un beau génie qui, » en vieillissant, commence à aimer les contes. » L'*Iliade*, ouvrage de sa jeunesse, est toute » pleine de vigueur et d'action. L'*Odyssée* est » presque toute entiere en récits; ce qui est le » goût de la vieillesse. Homere, dans ce dernier » ouvrage est comparable au soleil couchant, » qui est encore aux grands yeux, mais qui ne fait » plus sentir sa chaleur. Ce n'est plus ce feu qui » anime toute l'*Iliade*, cette hauteur de génie » qui ne s'abaisse jamais, cette activité qui ne » se repose point, ce torrent de passions qui » vous entraîne, cette foule de fictions heureuses » et vraies. Mais comme l'Océan, même au » moment du reflux, et lorsqu'il abandonne ses » rivages, est encore l'Océan, cette vieillesse » dont je parle est encore la vieillesse d'Homere. »

Longin, voulant donner un autre exemple de la vivacité des images, quoique fort inférieur, de son aveu, à tout ce qu'il a cité d'Homere, le choisit dans une tragédie d'Euripide, *Phaéton*, que nous avons perdue, ainsi que tant d'autres. Il avoue qu'Euripide, qui a excellé dans le pathétique, mais que tous les critiques anciens, à commencer par Aristote, ont mis, pour le style, fort au dessous de Sophocle, ne peut pas soutenir la comparaison avec Homere. « Mais pour» tant, ajoute-t-il, son génie, sans être porté au » grand, ne laisse pas de s'animer dans certaines » occasions, et de lui fournir des coups de pin» ceau assez hardis. » Le morceau qui suit a été traduit en vers par Boileau, et l'on s'aperçoit bien que ce n'est plus contre Homere qu'il lutte: autant il était au dessous de celui-ci, autant il

est au dessus d'Euripide. C'est le Soleil qui parle à son fils :

« Prends garde qu'une ardeur trop funeste à ta vie
» Ne t'emporte au dessus de l'aride Libye.
» Là jamais d'aucune eau le sillon arrosé
» Ne rafraichit mon char dans sa course embrâsé.

Et un peu après :

» Aussitôt devant toi s'offriront sept étoiles.
» Dresse par-là ta course, et suis le droit chemin. »
Phaéton à ces mots prend les rênes en main.
De ses chevaux ailés il bat les flancs agiles;
Les coursiers du Soleil à sa voix sont dociles.
Ils vont : le char s'éloigne, et plus prompt que l'éclair :
Pénètre en un moment les vastes champs de l'air.
Le père cependant, plein d'un trouble funeste,
Le voit rouler de loin sur la plaine céleste,
Lui montre encor sa route, et du plus haut des cieux,
Le suit, autant qu'il peut, de la voix et des yeux.
« Va par-là, lui dit-il; reviens, détourne, arrête, etc.

« Ne diriez-vous pas, continue Longin, que » l'ame du poëte monte sur le char avec Phaéton, » qu'elle partage tous ses périls, et vole dans » les airs avec les chevaux? »

A cette peinture si vive il en oppose une autre d'un caractère différent : c'est celle des sept chefs devant Thèbes, tirée d'Eschyle, et très-bien rendue par Boileau.

Sur un bouclier noir, sept chefs impitoyables
Epouvantent les dieux de sermens effroyables.
Près d'un taureau mourant qu'ils viennent d'égorger,
Tous, la main dans le sang, jurent de se venger.
Ils en jurent la Peur, le dieu Mars, et Bellone.

On a dit avec raison qu'il ne fallait pas rimer fréquemment par des épithètes, d'abord pour éviter l'uniformité, et ensuite parce que cette ressource est trop facile. Là-dessus, ceux qui veulent toujours enchérir sur la raison et la vérité, ont pris le parti de trouver mauvais tous les vers qui finissent par des épithètes; erreur d'au-

tant plus ridicule que souvent elles peuvent faire un très-bel effet quand elles sont harmonieuses, énergiques, et adaptées aux circonstances. Ici elles sont très-bien placées; mais ce qu'il y a de plus beau dans ces vers, c'est cet hémistiche pittoresque, *tous, la main dans le sang*. Le traducteur l'emporte sur l'original, qui a mis un vers entier pour ce tableau, que la suspension de l'hémistiche rend plus frappant en français, parce qu'elle force de s'y arrêter : c'est un des secrets de notre versification.

J'observerai encore que les deux morceaux qu'on vient d'entendre, l'un d'Euripide, l'autre d'Eschyle, n'ont rien qui soit proprement sublime; mais que l'un est remarquable par la vivacité, et l'autre par la force des images; et tous deux, par conséquent, appartiennent à ce style élevé, qui est l'objet dont il s'agit.

A l'article des figures oratoires, il cite deux endroits fameux de Démosthène : je remets à en parler quand nous lirons cet orateur. Mais à propos des figures, il donne un précepte bien sage, et qui peut servir à les bien employer, et à les bien juger. « Il est naturel aux hommes » (dit-il) de se défier de toute espèce d'arti- » fice; et comme les figures en sont un, la meil- » leure de toutes est celle qui est si bien cachée, » qu'on ne l'aperçoit pas. Il faut donc que la » force de la pensée ou du sentiment soit telle » qu'elle couvre la figure, et ne permette pas » d'y songer. »

Cela est d'un grand sens, et ce qui a tant décrié ces sortes d'ornemens qu'on appelle figures de rhétorique, ce n'est pas qu'ils ne soient fort bons en eux-mêmes, c'est le malheureux abus qu'on en a fait. Il fallait se souvenir que les figures doivent toujours être en proportion avec les sentimens ou les idées, sans quoi elles ne

peuvent ressembler à la Nature, puisqu'il n'est nullement naturel qu'un homme qui n'est pas vivement animé, se serve de figures vives dont il n'a nul besoin. Il est reconnu que c'est la passion, la sensibilité qui a inventé toutes les figures du discours, pour s'exprimer avec plus de force. Aussi, quand cet accord existe, l'effet en est sûr, parce qu'alors, comme dit Longin, la figure est si naturelle, qu'on ne songe pas même qu'il y en a une. Prenons pour exemple cette apostrophe d'Ajax à Jupiter, dont nous parlions tout-à-l'heure. Le mouvement est si vrai, l'idée est si grande, elle naît si nécessairement de la situation et du caractère, que c'est tout ce qu'on voit, et que personne ne s'avise d'y remarquer une figure de rhétorique que l'on appelle apostrophe. Mais supposons que, dans une situation tranquille, on s'adresse à Jupiter sans avoir rien à lui dire que de fort commun, alors tout le monde verra le rhéteur et sera tenté de lui dire : A quoi bon cette apostrophe? Celle d'Ajax se cache; suivant l'expression de Longin, dans le sublime de la pensée. Sophocle peut nous en offrir une autre, qui est le sublime du sentiment. Je demande, tout intérêt de traducteur mis à part, qu'il me soit permis de la prendre dans sa tragédie de Philoctete. Je ne connais point d'exemple qui rende l'idée de Longin plus sensible. Il se trouve dans la scene où Philoctete, instruit enfin qu'on veut le mener au siége de Troye, conjure Pyrrhus de lui rendre ses fleches.

Rends[1], mon fils, rends ces traits que je t'ai confiés.
Tu ne peux les garder : c'est mon bien, c'est ma vie,
Et ma crédulité doit-elle être punie?
Rougis d'en abuser..... Au nom de tous les dieux.....
Tu ne me réponds rien! tu détournes les yeux!
Je ne puis te fléchir!..... ô rochers, ô rivages!
Vous, mes seuls compagnons, ô vous monstres sauvages
(Car je n'ai plus que vous à qui ma voix, hélas!

Puisse adresser des cris que l'on n'écoute pas),
Témoins accoutumés de ma plainte inutile,
Voyez ce que m'a fait le fils du grand Achille.

Voilà de toutes les figures la plus hardie, l'apostrophe aux êtres qui n'entendent pas. Mais qui pensera jamais à voir une figure dans ce mouvement que la situation de Philoctete rend si naturel ? Qui ne sait que la douleur extrême se prend où elle peut ? Et puisque Pyrrhus ne l'écoute pas, à qui le malheureux s'adressera-t-il, si ce n'est aux rochers, aux rivages, aux bêtes farouches, enfin aux seuls êtres qui ont coutume d'entendre sa plainte ? Mais allez parler aux rochers quand vous n'en aurez nul besoin, et l'on dira : Voilà un écolier à qui l'on a appris que l'apostrophe était une belle figure de rhétorique. Qu'y a-t-il de plus commun dans le discours, que l'interrogation ? C'est pourtant aussi une figure, lorsqu'on parle aux hommes rassemblés ; car l'interrogation en elle-même suppose le dialogue. « Mais pourquoi, dit très-» finement Longin, cette figure est-elle très-ora-» toire, et produit-elle souvent beaucoup d'effet ? » C'est qu'il est naturel, lorsqu'on est interrogé, » de se presser de répondre, et que l'orateur, » faisant la demande et la réponse, fait une » sorte d'illusion aux auditeurs, à qui cette ré-» ponse qu'il a méditée, paraît l'ouvrage du » moment. »

En voilà assez sur les figures, dont je n'ai dû parler, ainsi que Longin, que relativement à leur usage dans le style sublime. Elles peuvent être d'ailleurs la matiere d'une infinité d'observations qui dans la suite trouveront leur place. Ce qu'il dit du choix des mots, et de l'arrangement et du nombre, n'est guere susceptible d'être analysé pour nous, si ce n'est dans le précepte général et commun aux écrivains de

toutes les langues, de ne jamais blesser l'oreille, et d'éviter également les expressions recherchées et les termes bas.

Ne présentez jamais de basses circonstances,

a dit Boileau; et Longin reproche à Hésiode d'avoir dit, en parlant de la déesse des ténebres:

Une puante humeur lui coulait des narines.

Cela fait voir qu'il y a des choses également basses dans toutes les langues, quoique l'usage apprenne qu'il y a beaucoup de mots ignobles dans un idiôme, qui ne le sont pas dans un autre.

L'auteur du Traité reproche aussi à Platon trop de luxe dans son style, et l'affectation des ornemens; il cite cet endroit où le philosophe dit, en parlant du vin, qu'il *est bouillant et furieux, mais qu'il entre en societé avec une divinité sobre qui le châtie, et le rend doux et bon à boire.* Appeler l'eau *une divinité sobre* est aussi ridicule en français qu'en grec, et la critique de Longin est plausible pour tout le monde. Admirateur éclairé des grands écrivains, il ne s'aveugle point sur leurs défauts. On a vu ce qu'il pensait de l'*Odyssée*, et ce qu'il trouve de répréhensible dans Platon, dont il honore d'ailleurs et exalte le beau génie. Il est encore plus épris de Démosthene, qu'il éleve au dessus de tous les orateurs, et cependant il ne dissimule aucun de ses défauts. « Démosthene ne réussit point dans les » mouvemens modérés : il a de la dureté; il » manque de flexibilité et d'éclat; il ne sait pas » manier la plaisanterie. Hypéride au contraire » (autre orateur grec très-célebre, contempo- » rain et rival de Démosthene), Hypéride a » toutes les qualités qui manquent à Démos- » thene; mais il ne s'éleve jamais jusqu'au su- » blime. C'est pour le sublime que Démosthene

» est né. La Nature et l'étude lui ont donné tout
» ce qui peut y conduire. Il réunit tout ce qui
» fait le grand orateur, le ton de majesté, la
» véhémence des mouvemens, la richesse des
» moyens, l'adresse, la rapidité, la force dans
» le plus haut degré. »

Ailleurs il le compare à Cicéron. « Il est grand
» dans son abondance, comme Démosthene dans
» sa précision. Je comparerais celui-ci à la foudre
» qui écrase, à la tempête qui ravage; l'autre, à
» un vaste incendie qui consume tout, et prend
» sans cesse de nouvelles forces. »

Un des chapitres de Longin est employé à traiter cette question, qui a été quelquefois renouvelée depuis lui, et qui, à proprement parler, ne peut pas être une question : si le médiocre qui n'a point de défauts, est préférable au sublime qui en a. On peut répondre d'abord qu'il y a une sorte de contradiction dans les termes; car c'est un défaut très-réel que de n'avoir point de grandes beautés dans un sujet qui en est susceptible. Ensuite, avant d'aller plus loin, je citerai cet article de Longin comme une derniere preuve très-péremptoire qu'il ne veut point parler des traits sublimes, dont l'idée ne suppose aucun défaut, mais des ouvrages dont le sujet et le ton appartiennent au genre sublime. Cela me paraît suffisamment prouvé, et je n'y reviendrai plus. Il oppose donc les ouvrages qui sont à peu près irréprochables dans leur médiocrité, à ceux qui ont des fautes et des inégalités dans leur élévation habituelle, et l'on sent qu'il ne peut pas balancer. « Il faut
» bien pardonner (dit-il) à ceux qui sont montés
» très-haut de tomber quelquefois, et à ceux
» qui ont une richesse immense d'en négliger
» quelques parties. Celui qui ne commet point
» de fautes ne sera point repris; mais celui qui

» produit de grandes beautés sera admiré. Il
» n'est pas étonnant que celui qui ne s'éleve
» pas ne tombe jamais; mais nous sommes na-
» turellement portés à admirer ce qui est grand,
» et un seul des beaux endroits de nos écrivains
» supérieurs suffit pour racheter toutes leurs
» fautes. »

Ce peu de mots suffit aussi pour résoudre la question proposée. Mais il y a des esprits faux qui, en outrant un principe vrai, en font un principe d'erreur, et il ne manque pas de gens qui ont voulu nous faire croire qu'un seul endroit heureux pouvait excuser toutes les fautes d'un mauvais ouvrage. Il semble que Longin les ait devinés, et se soit cru obligé de leur répondre d'avance; car il ajoute tout de suite : « Rassemblez toutes les fautes d'Homere et de » Démosthene, et vous verrez qu'elles ne font » qu'une très-petite partie de leurs ouvrages. » C'est dire assez clairement qu'il n'excuse les fautes que là où les beautés prédominent : c'est ce qu'Horace avait déjà dit, et ce qui n'a pu recevoir une interprétation si fausse que de ceux qui avaient intérêt à la faire passer.

Un autre chapitre de Longin est consacré à développer le pouvoir de cette harmonie qui naît de l'arrangement des mots, et qui devait faire une partie si essentielle de la poésie et de l'éloquence chez un peuple que l'habitude d'un idiôme pour ainsi dire musical rendait, en ce genre, si délicat et si sensible. *Le jugement de l'oreille est le plus superbe de tous*, avait déjà dit Quintilien. Mais quoique notre langue ne soit pas composée d'élémens aussi harmonieux que celle des Grecs ni même des Latins, l'harmonie artificielle qui résulte de l'arrangement des mots, n'en est pas moins sensible pour nous, et même ce qui manque à la langue ne fait que

rendre ce travail plus nécessaire et en augmente le mérite. Et qui n'a pas éprouvé qu'un son désagréable, une construction dure, peut gâter ce qu'il y a de plus beau? Notre auteur avait donc bien raison de traiter cette partie comme une des plus essentielles au sublime, et l'on sait jusqu'où les Anciens poussaient à cet égard la délicatesse. « L'harmonie du discours, dit il, » ne frappe pas seulement l'oreille, mais l'esprit; » elle y réveille une foule d'idées, de sentimens, » d'images, et parle de près à notre ame par le » rapport des sons avec les pensées..... C'est » l'assemblage et la proportion des membres qui » fait la beauté du corps : séparez-les, et cette » beauté n'existe plus. Il en est de même des » parties de la phrase harmonique : détruisez-en » l'arrangement, rompez ces liens qui les unis- » sent, et tout l'effet est détruit. » Cette comparaison est parfaitement juste.

Longin recommande également de ne pas trop alonger ses phrases et de ne point trop les resserrer. Ce dernier défaut surtout est directement contraire au style sublime, non pas au sublime d'un mot, mais au caractere de majesté qui convient aux grands sujets. Homere est nombreux, périodique; il procede volontiers par une suite de liaisons et de mouvemens. Le traduire en style coupé, comme on l'a fait de nos jours, parce que cela était plus aisé que de faire sentir dans la version quelque chose de l'harmonie de l'original, c'est lui ôter un de ses principaux caracteres. Cependant ce principe sur l'espece d'harmonie nécessaire au style sublime souffre quelques exceptions, mais il est généralement bon. Cicéron, Démosthene, Bossuet, en prouvent la vérité.

Dès le commencement de son Traité, Longin parle des vices de style les plus opposés au su-

blime, et j'ai cru, dans cette analyse, devoir suivre une marche toute contraire, parce qu'il me semble qu'en tout genre il faut d'abord établir ce qu'on doit faire, avant de dire ce qu'il faut éviter. Il en marque trois principaux, l'enflure, les ornemens recherchés, qu'il appelle le style froid et puéril, et la fausse chaleur : ce sont précisément les trois vices dominans de ce siecle. Et combien d'écrivains qui ont la prétention d'être *grands*, d'être *chauds*, se trouveraient froids et petits au tribunal de Longin, c'est-à-dire, à celui du bon sens, qui n'a pas changé depuis lui ! « L'enflure, dit-il, est ce » qu'il y a de plus difficile à éviter : on y tombe » sans s'en apercevoir, en cherchant le sublime » et en voulant éviter la faiblesse et la sécheresse. » On se fonde sur cet apophthegme dangereux :

» Dans un noble projet on tombe noblement,

» mais on s'abuse. L'enflure n'est pas moins » vicieuse dans le discours que dans le corps ; » elle a de l'apparence, mais elle est creuse en » dedans, et, comme on dit, il n'y a rien de » si sec qu'un hydropique. » Cette comparaison est empruntée de Quintilien. « Le style froid et » puéril est l'abus des figures qu'on apprend » dans les écoles : c'est le défaut de ceux qui » veulent toujours dire quelque chose d'extraor- » dinaire et de brillant, qui veulent surtout » être agréables, gracieux, et qui, à force de » s'éloigner du naturel, tombent dans une ri- » dicule affectation. La fausse chaleur, qu'un » rhéteur nommé Théodore appelait fort bien » la fureur hors de saison, consiste à s'emporter » hors de propos, à s'échauffer par projet quand » il faudrait être tranquille. De tels écrivains » ressemblent à des gens ivres ; ils cherchent » à exprimer des passions qu'ils n'éprouvent

» point, et il n'y a rien de plus froid, de plus » ridicule que d'être ému tout seul quand on » n'émeut personne. »

Cet excellent critique finit son ouvrage par déplorer la perte de la grande éloquence, de celle qui fleurissait dans les beaux jours d'Athenes et de Rome. Il attribue cette perte à celle de la liberté. « Il est impossible, dit-il, qu'un » esclave soit un orateur sublime. Nous ne som- » mes plus guere que de magnifiques flatteurs. » Quand nous en serons à la décadence des lettres chez les Grecs et les Romains, nous verrons que Longin avait raison, et que la même corruption des mœurs qui avait entraîné la chute de l'ancien gouvernement, devait aussi entraîner celle des beaux-arts.

CHAPITRE III.

De la langue française, comparée aux langues anciennes.

Du sublime à la grammaire il y a beaucoup à descendre; mais pour les bons esprits, tout ce qui est utile à l'instruction est toujours assez intéressant. Dans le plan que je me suis proposé de suivre, une partie considérable de ce *Cours* étant destinée à faire connaître, à faire sentir les Anciens, autant qu'il est possible, même à ceux qui ne peuvent pas les lire dans l'original, il m'importe d'avertir des difficultés inévitables que je dois rencontrer, et des bornes étroites et gênantes que m'impose la nécessité de ne jamais montrer ces auteurs dans leur propre langue, par égard pour les personnes qui ne la connais-

sent point; et puisqu'ils ne peuvent parler ici que la nôtre, il est également juste et nécessaire d'établir d'abord ce que doit leur faire perdre la différence du langage, même en supposant ce qu'il y a de plus rare, c'est-à dire la traduction aussi bonne qu'elle peut l'être. La grande réputation de ces écrivains est ici un danger pour eux et un écueil pour moi; car, bien que leur mérite soit de nature à être encore aperçu dans une autre langue que la leur, il est difficile qu'ils n'en perdent pas quelque chose, surtout en poésie; et si d'après cette disproportion on les jugeait au dessous de l'idée qu'on en avait, on s'exposerait à être injuste envers eux, et c'est cette injustice que je me crois obligé de prévenir. C'est donc une occasion toute naturelle de mettre en avant quelques notions, quelques principes sur les différences les plus essentielles qui se trouvent entre les idiômes anciens et le nôtre, de discuter ce qui a été dit sur ce sujet, et d'établir des vérités qu'on a souvent obscurcies comme à dessein, faute de lumieres ou de bonne foi. Ce détail sera quelquefois purement grammatical : il faut bien s'y résoudre, et d'autant plus que la grammaire doit entrer aussi dans ce plan d'instruction. D'ailleurs, elle a cela de commun avec la géométrie, qu'elle rachete la sécheresse du sujet par la netteté des conceptions.

Il n'est pas inutile d'observer que, dans l'antiquité, le mot *grammatice*, qui avait passé des Grecs aux Latins, et dont nous avons fait celui de grammaire, avait une acception beaucoup plus étendue que parmi nous. On mettait les jeunes gens entre les mains du grammairien avant de les confier au rhéteur et au philosophe; et Quintilien, qui nous a tracé un plan très-complet de l'ancienne éducation, nous apprend

que les connaissances et les devoirs des grammairiens s'étendaient à des objets qui paraissent aujourd'hui ne pas appartenir à leur profession. Non-seulement un grammairien devait apprendre à ses éleves à écrire et à parler correctement, et à connaître les regles de la versification, ce qui est à peu près la seule chose qui soit aujourd'hui du ressort de la grammaire, mais il devait être encore ce qu'on appelle proprement parmi les gens de lettres un critique; ce qui ne signifiait pas, comme de nos jours, un homme qui, dans une feuille ou dans une affiche, s'établit juge de tous les ouvrages nouveaux, sans être obligé de savoir un mot de ce qu'il dit, ni même de savoir sa langue. Un critique, un grammairien, un philologue (ces trois mots sont à peu près synonymes), était un homme particuliérement occupé de l'étude des langues et de la lecture des poëtes, de la connaissance exacte des manuscrits, qui, avant l'imprimerie, étaient les seuls livres; il devait en offrir aux jeunes gens le texte épuré, les initier dans tous les secrets de la versification et de l'harmonie; et comme alors la poésie lyrique était toujours accompagnée d'instrumens, et la poésie dramatique toujours mêlée au chant, il ne pouvait enseigner le rhythme, si essentiel à la poésie, sans savoir ce qu'on savait alors de musique. Il devait apprendre à ses disciples à réciter des vers sans jamais blesser ni la quantité ni le nombre. Il eût été honteux à tout homme bien élevé de prononcer d'une maniere vicieuse un vers grec ou latin : c'eût été une preuve d'une mauvaise éducation; et comme cette étude est infiniment plus aisée pour nous, chez qui les regles de la versification sont très-bornées et très-faciles, rien n'est plus propre à nous faire sentir combien il est indécent que des personnes

bien nées estropient des vers dans leur propre langue, en ignorent la mesure et la cadence, et que ceux qui par état doivent les réciter en public, mutilent si souvent et si grossiérement ce qu'ils répetent tous les jours.

Telle est l'idée que nous donne Quintilien des grammairiens de Rome et d'Athenes, et qui nous rappelle l'importance qu'avait nécessairement dans les anciennes républiques tout ce qui tenait à l'art de bien parler. Cette délicatesse d'oreille avait contribué à perfectionner l'harmonie de leur langue, et l'habitude entretenait à son tour cette délicatesse. Mais au moment d'exposer ici sommairement une partie des avantages du grec et du latin (car cet examen approfondi serait une dissertation qui ne pourrait s'adresser qu'aux savans), je crois entendre déjà les reproches inconsidérés de ceux qui, saisissant mal l'état de la question, s'imaginent qu'on veut déprécier et calomnier la langue française. Il serait assurément bien mal-adroit et bien ridicule de vouloir rabaisser la langue dans laquelle on a toute sa vie pensé, parlé et écrit : c'est ce qu'on ne peut supposer que de pédans qui n'auraient jamais fait autre chose que commenter les Grecs et les Latins. La méthode facile de mettre les injures à la place des raisons a fait dire aussi aux aveugles apologistes de notre langue, que ceux qui la trouvaient inférieure aux langues anciennes, étaient des ignorans qui n'avaient pas su s'en servir; et ce qu'il y a de plus étonnant, c'est que des gens d'esprit et de mérite ont employé cette invective très-gratuite, persuadés apparemment qu'en exaltant leur langue, ils donneraient une plus grande idée de leurs ouvrages. Je n'en citerai qu'un, que, selon ma coutume, je choisirai parmi les morts, pour avoir moins à démêler avec les

vivans : c'est de Belloy, dans des *Observations sur la langue et la poésie française*. Le but de cet ouvrage, que l'auteur n'eut pas le tems d'achever, est de faire voir que non-seulement notre langue n'est pas inférieure aux langues anciennes et étrangeres, mais qu'elle a de l'avantage sur toutes. L'auteur, qui avait voué sa plume à l'adulation, a cru peut-être flatter aussi la nation sous ce rapport. Mais on peut être très-bon Français sans regarder sa langue comme la premiere du Monde. Elle a sûrement sur toutes les autres de l'Europe l'avantage d'être devenue la langue universelle; mais sans vouloir examiner ici toutes les causes de cette universalité, la principale est incontestablement la grande quantité d'excellens ouvrages qu'elle a produits dans tous les genres, et surtout la supériorité de notre théâtre. La question se réduit donc pour le moment au latin et au grec comparés au français. De Belloy commence par s'élever contre *des Parisiens qui écrivent mal*, contre des criailleries *de mauvais auteurs*, qui voudraient persuader au public que la langue de Racine et de Bossuet ne vaut pas celle de Virgile et de Démosthene. Il y a dans ce début beaucoup d'humeur et de mauvaise foi. Ces *Parisiens, ces mauvais auteurs*, sont Fénélon dans ses dialogues sur l'éloquence; Racine et Despréaux, qui, après avoir eu le projet de traduire l'*Iliade*, y ont renoncé, comme tout le monde sait, parce qu'ils désespéraient de trouver dans leur langue de quoi lutter contre celle d'Homere; le lyrique Rousseau, qui ne se servait pas mal de la sienne; enfin Voltaire, qui n'était pas un superstitieux idolâtre des Anciens ni un homme à préjugés pédantesques. C'est ce dernier qui s'est plaint le plus souvent de ce qui manquait à notre langue et à notre versification : on pour-

rait le citer là-dessus en cent endroits. Je me borne à ces vers de son *Epître à Horace :*

> Notre langue un peu seche et sans inversions,
> Peut-elle subjuguer les autres nations?

On peut répondre oui, puisque cela est déjà fait; et nous avons vu pourquoi. Mais dans cet endroit de son *Epître*, l'auteur vient de dire qu'il ne se flatte pas que la langue dans laquelle il a écrit, fasse vivre ses ouvrages aussi long-tems que celle d'Horace a fait vivre les siens. Je crois qu'il a tort d'en douter; mais ce n'est pas là la question. Il ajoute :

> Nous avons l'agrément, la clarté, la justesse;
> Mais égalerons-nous l'Italie et la Grece?

On sent bien qu'il s'agit de l'Italie antique.

> Est-ce assez en effet d'une heureuse clarté?
> Et ne péchons-nous pas par l'uniformité?

Nous verrons tout-à-l'heure que cela n'est que trop vrai. Mais comment se refuser à une observation que les expressions injurieuses dont se sert de Belloy autorisent assez et rendent encore plus frappante? Je suis fort loin de vouloir rien ôter à un homme dont les succès au théâtre prouvent un talent estimable à plusieurs égards; mais il est bien reconnu que ce n'est pas le style qui est la partie la plus brillante de ses ouvrages : c'est pourtant l'auteur du *Siége de Calais*, qui ne peut souffrir qu'on trouve rien de plus beau que sa langue, et c'est l'auteur de *Mérope* et de la *Henriade* qui avoue l'infériorité de la sienne. Que résulte-t-il de ce contraste et des autorités imposantes que j'ai citées? C'est que, pour bien juger des langues, il faut savoir ce qu'il est possible d'en faire, être né pour écrire, et surtout avoir l'oreille sensible. De Belloy et beaucoup d'autres accu-

mulent citations sur citations pour prouver que nos bons écrivains ont su tirer de leur langue des beautés que l'on peut opposer à celles des Anciens. Eh ! qui en doute? Qui doute que le génie ne sache se servir le plus heureusement qu'il est possible de l'instrument qu'on lui confie? La question est de savoir s'il n'y en a pas de plus heureux. Tous nos jugemens en fait de goût, on l'a déjà dit, ne sont et ne peuvent être que des comparaisons. L'homme du meilleur esprit, qui ne sait que sa langue et qui lit nos bons auteurs, ne peut rien imaginer de mieux, parce qu'ils ont tiré de la leur tout ce qu'on en pouvait tirer. Ils sont donc en cela pour le moins égaux aux Anciens; je dis pour le moins, car plus ils avaient de difficultés à vaincre, et plus leur mérite est grand. Mais à l'égard de l'idiôme qu'ils avaient à manier, ce n'est point par des traits détachés qu'on en peut juger, c'est par la marche habituelle. Il faudrait, entre gens instruits et faits pour décider la question, prendre cent vers d'Homere et de Virgile, et les opposer à cent vers de Racine ou de Voltaire, et comparer vers par vers ce que la langue a donné aux uns et aux autres, et de plus statuer quel est l'effet total sur les oreilles délicates et exercées. Que l'on fasse cet examen, et l'on verra que de Belloy, dans son systême, est aussi loin de la vérité, qu'il l'est de la question. Au reste, il y a long-tems qu'elle est jugée, et il ne s'agit aujourd'hui que d'en faire soupçonner du moins les raisons à ceux même qui n'entendent que le français.

Dans cet examen comparatif des langues, il faut de toute nécessité revenir aux premiers élémens, il faut parler des noms, des verbes, des articles, des prépositions, des particules; car c'est de tout cela que se compose la construc-

tion, l'expression et l'harmonie, c'est-à-dire, les trois choses principales qui constituent la diction. Ne rougissons point de descendre à ce détail, qui ne peut paraître petit que parce qu'on en parle très-inutilement aux enfans qui ne peuvent pas l'entendre; mais quand le philosophe pense à tout le chemin qu'il a fallu faire pour parvenir à un langage régulier et raisonnable malgré ses imperfections, la formation des langues paraît une des merveilles de l'esprit humain que deux choses seules rendent concevable, le tems et la nécessité.

Une des premières qualités d'une langue est de présenter à l'esprit, le plus tôt et le plus clairement qu'il est possible, les rapports que les mots ont les uns avec les autres dans la composition d'une phrase. Ainsi, par exemple, les rapports des noms entre eux ou avec les verbes sont déterminés par les cas. Le rudiment nous dit qu'il y en a six; mais cela est bon à dire à des enfans; ces cas appartiennent aux Grecs et aux Latins; quant à nous, nous n'en avons pas. Les cas sont distingués par différentes terminaisons du même mot, qui avertissent dans quel rapport il est avec ce qui précéde ou ce qui suit. Nous disons dans tous les cas *homme*, *Dieu*, *livre*, et nous sommes obligés de les différencier par un article ou par une particule : *l'homme*, *de l'homme*, *à l'homme*, *par l'homme*. Les femmes savantes de Moliere diraient : *Voilà qui se décline* : point du tout : voilà ce qu'on fait quand on ne peut pas décliner; car un mot qui ne change point de terminaison, est ce qu'on appelle indéclinable. Décliner, c'est dire comme les Latins, *homo*, *hominis*, *homini*, *hominem*, *homine*, et comme les Grecs, ανθρωπος, ανθρωπου, ανθρωπῳ, ανθρωπον, etc. Pourquoi? C'est que le mot, dès qu'il est prononcé; m'avertit dans

quelle relation il est avec les autres. On sera peut-être tenté de croire que ce défaut de déclinaisons, auquel nous suppléons par des articles et des particules, n'est pas une chose bien importante; mais c'est qu'on n'en voit pas d'abord la conséquence, et ce premier exemple de ce qui nous manque, va faire voir combien tout se tient dans les langues. Cette privation de cas proprement dits est une des causes capitales qui font que l'inversion n'est point naturelle à notre langue, et qui nous privent par conséquent d'un des plus précieux avantages des langues anciennes. Pourquoi sera-t-on toujours choqué d'entendre dire, *la vie conserver je voudrais?* C'est que ce mot *la vie* ne présente à l'esprit aucun rapport quelconque où l'on puisse s'arrêter. Vous ne savez, quand vous l'entendez, s'il est nominatif ou régime, c'est-à-dire, s'il doit amener un verbe ou le suivre. Ce n'est que lorsque la phrase est finie, que vous comprenez que le mot *la vie* est régi par le verbe *conserver.* Or, il y a dans toutes les têtes une logique secrete qui fait que vous desirez d'attacher une relation quelconque à chaque mot que vous entendez, et pour suivre le fil naturel de ces relations il faut absolument dire dans notre langue: *Je voudrais conserver la vie;* ce qui n'offre aucun nuage à la pensée. Mais si je commence ma phrase en latin par le mot *vitam,* me voilà d'abord averti par la désinence qui frappe mon oreille, que j'entends un accusatif, c'est-à-dire un régime qui me promet un verbe. Je sais d'où je pars et où je vas, et ce qui est pour un Français une inversion forcée qui le trouble, est pour moi, Latin, un ordre naturel d'idées. Mais, dira-t-on peut-être, y a-t-il beaucoup d'avantage à pouvoir dire *la vie conserver je voudrais,* plutôt que *je voudrais conserver la*

vie? Non, il y en a fort peu pour cette phrase et pour telle autre que je choisirais dans le langage ordinaire. Mais demandez aux poëtes, aux historiens, aux orateurs, si c'est pour eux la même chose d'être obligés de mettre toujours les mots à la même place, ou de les placer où l'on veut, et leur réponse développée fera voir qu'à ce même principe, qui fait que l'une des deux phrases est impossible pour nous et naturelle aux Anciens, tient d'un côté une multitude d'inconvéniens, et de l'autre une multitude de beautés. J'y reviendrai quand il s'agira de l'inversion. Nous n'aurions pas cru les déclinaisons si importantes, et il me semble que cela jette déjà quelque intérêt sur les reproches que nous avons à faire aux particules, aux articles, aux pronoms, long et embarrassant cortége sans lequel nous ne saurions faire un pas. *A*, *de*, *des*, *du*, *je*, *moi*, *il*, *vous*, *nous*, *elle*, *le*, *la* *les*, et ce *que* éternel, que malheureusement on ne peut appeler *que retranché* que dans les grammaires latines : voilà ce qui remplit continuellement nos phrases. Sans doute accoutumés à notre langue et n'en connaissant point d'autres, nous n'y prenons pas garde. Mais croit-on qu'un Grec ou un Latin ne fût pas étrangement fatigué de nous voir traîner sans cesse cet attirail de monosyllabes, dont aucun n'était nécessaire aux Anciens, et dont ils ne se servaient qu'à leur choix? Voilà entre autres choses ce qui rend pour nous leur poésie si difficile à traduire. Notre vers, ainsi que le leur, n'a que six pieds, et il n'y a presque point de phrase qui, en passant de leur langue dans la nôtre, ne demande, pour être exactement rendue, un bien plus grand nombre de mots, parce que les procédés de leur construction sont très-simples, et que ceux de la nôtre sont très-composés. Prenons

pour exemple le premier vers de l'*Enéide;* car il faut rendre cette démonstration sensible pour tout le monde, et je demande la permission de citer un vers latin sans conséquence.

Arma virumque cano, Trojæ qui primus ab oris.

Adoptons pour un moment la méthode de Dumarsais, la version interlinéaire qui place un mot français sous un mot latin. Il y en a neuf dans le vers de Virgile, qui sont ceux-ci :

Combats et héros chante, Troye qui premier des bords.

C'est pour nous un galimathias. Ces mêmes mots en latin sont clairs comme le jour, parce que le sens de tous est distinctement marqué par ces finales dont j'ai parlé; en sorte que l'éleve de Dumarsais procéderait ainsi : Les Latins n'ont point d'articles : *Arma* est nécessairement un nominatif ou un accusatif : c'est le dernier ici, puisque voilà le verbe qui le régit. *Virum* est aussi un accusatif. Ainsi mettons, *les combats et le héros. Cano* est la première personne du présent de l'indicatif, car la terminaison seule renferme tout cela : *Je chante,* et voilà le premier membre de la phrase dans le français, qui n'a point d'inversions : *Je chante les combats et le héros.* Il y a déjà sept mots, tous indispensables, pour en rendre quatre; et en achevant le vers de la même manière, il trouvera *qui le premier des bords de Troye,* sept autres mots pour en rendre cinq; en sorte qu'en voilà quatorze contre neuf, sans qu'il y ait une syllabe qui ne soit nécessaire, et sans qu'on ait ajouté la moindre idée. Et comment le Latin a-t-il mis dans un seul vers ce qui nous paraît si long par rapport aux nôtres : *Je chante les combats et le héros qui le premier des bords de Troye?* Pourquoi cette disproportion entre deux phrases,

dont l'une dit exactement la même chose que l'autre? Voici l'excédent en français, et ce sont ces articles et ces particules dont je parlais : *Je*, *les*, *le*, *de*, *le*, dont le Latin n'a que faire. En prose du moins on a toute liberté de s'étendre; mais dans les vers où le terrain est mesuré, quels efforts ne faut-il pas pour balancer cette inégalité? Et comment y parvient-on, si ce n'est le plus souvent par quelques sacrifices? Aussi Boileau, qui dans l'*Art poétique* a traduit le commencement de l'*Enéide*, a mis trois vers pour deux.

Je chante les combats et cet homme pieux
Qui des bords d'Ilion, conduit dans l'Ausonie,
Le premier aborda les champs de Lavinie.

Encore a-t-il omis une circonstance fort essentielle, les deux mots latins *fato profugus*, *fugitif par l'ordre des destins*, mots nécessaires dans le dessein du poëte.

Je puis citer un exemple plus voisin de nous, et plus propre que tout autre à faire voir, non pas seulement la difficulté, mais même quelquefois l'impossibilité de rendre un vers par un vers, lorsque cette précision est le plus nécessaire, comme dans une inscription. On connaît celle qu'avait faite Turgot pour le portrait de Franklin : c'était un vers latin fort beau, qui, rappelant à la fois la révolution préparée par Franklin en Amérique et ses découvertes sur l'électricité, disait :

Eripuit cœlo fulmen sceptrumque tyrannis.

Il ravit la foudre aux cieux et le sceptre aux tyrans. Otez le pronom *il* et vous avez un fort beau vers français pour rendre le vers latin; mais malheureusement ce pronom est indispensable, et la difficulté est invincible.

Cela nous conduit aux conjugaisons qui se passent du pronom personnel en latin et en grec, et qui chez nous ne marchent pas sans lui. *Je, tu, il, nous, vous, ils.* Nous ne pouvons pas conjuguer autrement; mais ce n'est pas tout, et c'est ici une de nos plus grandes miseres. Nos verbes ne se conjuguent que dans un certain nombre de tems; les verbes latins et les grecs dans tous. Ils conjugent à l'actif et au passif, et nous à l'actif seulement; encore au prétérit indéfini et au plusqueparfait de chaque mode, et au futur du subjonctif, nous sommes obligés d'avoir recours au verbe auxiliaire *avoir*, et de dire : *J'ai aimé, j'avais aimé, j'aurais aimé, que j'eusse aimé, que j'aie aimé*, etc. Pour ce qui est du passif, nous n'en avons pas : nous prenons tout uniment le verbe substantif *je suis*, et nous y joignons le participe dans tous les modes et dans tous les tems, et à toutes les personnes. Ce sont bien là les livrées de l'indigence; et un Grec qui, en ouvrant une de nos grammaires, verrait le même mot répété quatre pages de suite, servant à conjuguer tout un verbe, ne pourrait s'empêcher de nous regarder en pitié. Je dis un Grec, parce qu'en ce genre les Latins, qui sont riches en comparaison de nous, sont pauvres en comparaison des Grecs. Les premiers ont aussi un besoin absolu du verbe auxiliaire, au moins dans plusieurs tems du passif. Les Grecs ne l'admettent presque jamais, et leur verbe *moyen* est encore une richesse de plus. Nos modes sont pauvres, ceux des Latins sont incomplets, ceux des Grecs vont jusqu'à la surabondance. Un seul mot leur suffit pour exprimer quelque tems que ce soit, et il nous en faut souvent quatre, c'est-à-dire, le verbe, l'auxiliaire *avoir*, le substantif *être* et le pronom : *tu as éte aimé, ils ont été aimés.* Les

Grecs disent cela dans un seul mot, et ils ont quatre manières de le dire. Nous n'avons que deux participes, ceux du présent, *aimant*, *aimé* : les deux du passé et du futur à l'actif, *ayant aimé*, *devant aimer*, et les deux du passif, *ayant été aimé*, *devant être aimé* ; nous ne les formons, comme on voit, qu'avec l'auxiliaire *avoir* et le substantif *être*. Les Latins manquent de ceux du passé et ont ceux du futur : les Grecs les ont tous et les ont triples, c'est-à-dire, chacun d'eux avec trois terminaisons différentes ; — Mais à quoi bon ce superflu ? s'il n'y a que six participes de nécessaires, pourquoi en avoir dix-huit ? — Voilà, diraient les Grecs, une question de Barbares. Est-ce qu'il peut y avoir trop de variété dans les sons, quand on veut flatter l'oreille ? et les poëtes et les orateurs sont-ils fâchés d'avoir à choisir ? — Mais que de tems il fallait pour se mettre dans la tête cette incroyable quantité de finales d'un même mot ! — Cela ne paraît pas aisé en effet ; cependant à Rome tout homme bien élevé parlait le grec aussi aisément que le latin ; les femmes mêmes le savaient communément ; c'est que Rome était remplie de Grecs, et qu'on apprend toujours aisément une langue qu'on parle. Mais quand une langue aussi riche que celle-là devient ce qu'on appelle une langue savante, une langue morte, il y a de quoi étudier toute sa vie.

Maintenant, qui ne comprend pas combien cette nécessité d'attacher à tous les tems d'un verbe un ou deux autres verbes surchargés d'un pronom doit mettre de monotonie, de lenteur et d'embarras dans la construction ? et c'est encore une des raisons qui nous rendent l'inversion impossible. La clarté de notre marche méthodique dont nous nous vantons, quoique assurément elle ne soit pas plus claire que la marche libre,

rapide et variée des Anciens, n'est qu'une suite indispensable des entraves de notre idiôme : force est bien à celui qui porte des chaînes de mesurer ses pas, et nous avons fait, comme on dit, de nécessité vertu. Mais quelle foule d'avantages inappréciables résultait de cet heureux privilége de l'inversion ! Quelle prodigieuse variété d'effets et de combinaisons naissent de cette libre disposition des mots, arrangés de manière à faire valoir toutes les parties de la phrase, à les couper, à les suspendre, à les opposer, à les rassembler, à attacher toujours l'oreille et l'imagination, sans que toute cette composition artificielle laissât le moindre nuage dans l'esprit! Pour le sentir il faut absolument lire les Anciens dans leur langue : c'est une connaissance que rien ne peut suppléer. Je voudrais pourtant donner une idée, quoique très-imparfaite, du prix que peut avoir cet arrangement des mots, et je ne la prendrai pas dans un grand sujet d'éloquence ou de poésie, mais dans une fable tirée d'une des épîtres d'Horace, et imitée par Lafontaine. Par malheur elle est du très-petit nombre de celles qui ne sont pas dignes de lui. C'est la fable du *Rat de ville et du Rat des champs*, qui, dans Horace, est un chef-d'œuvre de grâce et d'expression. Voici la traduction exacte des deux premiers vers (1). *On raconte que le rat des champs reçut le rat de ville dans son trou indigent ; c'était un vieil hôte d'un vieil ami.* Les deux vers latins sont charmans. Pourquoi ? C'est qu'indépendamment de l'harmonie, les mots sont disposés de sorte que *champ* est opposé à *ville*, *rat* à *rat*, *vieux* à *vieux*, *hôte* à *ami*. Ainsi, dans les quatre com-

(1) *Rusticus urbanum murem mus paupere fertur*
Accepisse cavo, veterem vetus hospes amicum.

binaisons que renferment ces deux vers, tout est contraste ou rapprochement. Il est clair qu'un pareil artifice de style (et il y en a une infinité de cette espèce) est absolument étranger à une langue qui n'a point d'inversion.

Quinte-Curce, historien éloquent, commence ainsi son quatrième livre (je conserverai d'abord l'arrangement de la phrase latine, afin de mieux faire comprendre le dessein de l'auteur dans le mot qui la finit : le moment de son récit est après la bataille d'Issus) : « Darius, » un peu auparavant, maître d'une puissante » armée, et qui s'était avancé au combat, élevé » sur un char, dans l'appareil d'un triompha- » teur plutôt que d'un général, alors au travers » des campagnes qu'il avait remplies de ses in- » nombrables bataillons, et qui n'offraient plus » qu'une vaste solitude, *fuyait.* »

Cette construction est très-mauvaise en français, et ce mot *fuyait*, ainsi isolé, finit très-mal la phrase, et forme une chute seche et désagréable. Il la termine admirablement dans le latin. Il est facile d'apercevoir l'art de l'auteur, même sans entendre sa langue. A la vérité, l'on ne peut pas deviner que le mot *fugiebat*, composé de deux breves et de deux longues, complète très-bien la période harmonique, au lieu que *fuyait* est un mot sourd et sec ; mais on voit clairement que la phrase est construite de manière à faire attendre jusqu'à la fin ce mot *fugiebat ;* que c'est là le grand coup que l'historien veut frapper ; qu'il présente d'abord à l'esprit ce magnifique tableau de toute la puissance de Darius, pour offrir ensuite dans ce seul mot, *fugiebat*, il *fuyait*, le contraste de tant de grandeurs et les révolutions de la fortune ; en sorte que la phrase est essentiellement divisée en deux parties, dont la première étale tout ce qu'était

le grand roi avant la journée d'Issus, et la seconde, composée d'un seul mot, représente ce qu'il est après cette funeste journée. L'arrangement pittoresque des phrases grecques et latines n'est pas toujours aussi frappant que dans cet endroit; mais un seul exemple semblable suffit pour faire deviner tout ce que peut produire un si heureux mécanisme, et avec quel plaisir on lit des ouvrages écrits de ce style.

A présent s'il s'agissait de traduire cette phrase comme elle doit être traduite, suivant le génie de notre langue, il est démontré d'abord qu'il faut renoncer à conserver la place du mot *fugiebat*, quelque avantageuse qu'elle soit en elle-même, et disposer ainsi la période française. « Darius, un peu auparavant, maître d'une si » puissante armée, et qui s'était avancé au com- » bat, élevé sur un char, dans l'appareil d'un » triomphateur plutôt que d'un général, fuyait » alors au travers de ces mêmes campagnes qu'il » avait remplies de ses innombrables bataillons, » et qui n'offraient plus qu'une triste et vaste » solitude. »

Cet art de faire attendre jusqu'à la fin d'une période un mot décisif qui achevait le sens en complétant l'harmonie, était un des grands moyens qu'employaient les orateurs de Rome et d'Athenes; et quand Cicéron et Quintilien ne nous en citeraient pas des exemples particuliers, la lecture des Anciens nous l'indiquerait à tout moment. Ils savaient combien les hommes rassemblés sont susceptibles d'être menés par le plaisir de l'oreille, et l'harmonie est certainement un des avantages que nous pouvons le moins leur contester. Outre cette faculté des inversions, qui les laisse maîtres de placer où ils veulent le mot qui est image et le mot qui est pensée, ils ont une harmonie élémentaire

qui tient surtout à deux choses, à des syllabes presque toujours sonores et à une prosodie très-distincte. Les plus ardens apologistes de notre langue ne peuvent disconvenir qu'elle n'ait un nombre prodigieux de syllabes sourdes et seches, ou même dures, et que sa prosodie ne soit très-faiblement marquée. La plupart de nos syllabes n'ont qu'une quantité douteuse, une valeur indéterminée : celles des Anciens, presque toutes décidément longues ou breves, forment leur prosodie d'un mélange continuel de dactyles et de spondées, d'iambes, de trochées, d'anapestes; ce qui, pour parler un langage qu'on entendra mieux, équivaut à différentes mesures musicales, formées de rondes, de blanches, de noires et de croches. L'oreille était donc chez eux un juge délicat et sévere qu'il fallait gagner le premier. Tous leurs mots ayant un accent décidé, cette diversité de sons faisait de leur poésie une sorte de musique, et ce n'était pas sans raison que leurs poëtes disaient : Je chante. La facilité de créer tel ordre de mots qu'il leur plaisait, leur permettait une foule de constructions particulières à la poésie, dont résultait un langage si différent de la prose, qu'en décomposant des vers de Virgile ou d'Homere, on y trouverait encore, suivant l'expression d'Horace, *les membres d'un poëte mis en pieces*, au lieu qu'en général le plus grand éloge des vers parmi nous, est de se trouver bons en prose. L'essai que fit Lamotte sur la première scene de *Mithridate*, en est une preuve évidente. Les vers de Racine n'y sont plus que de la prose très-bien faite : c'est qu'un des grands mérites de nos vers est d'échapper à la contrainte des regles, et de paraître libres sous les entraves de la mesure et de la rime. Otez cette rime, et il deviendra impossible de marquer des limites

certaines entre la prose et les vers, parce que la prose éloquente tient beaucoup de la poésie, et que la poésie déconstruite ressemble à de l'excellente prose.

C'est donc surtout en vers que nous sommes accablés de la supériorité des Anciens. Enfans favorisés de la Nature, ils ont des ailes, et nous nous traînons avec des fers. Leur harmonie variée à l'infini est un accompagnement délicieux qui soutient leurs pensées quand elles sont faibles, qui anime des détails indifférens par eux-mêmes, qui amuse encore l'oreille quand le cœur et l'esprit se reposent. Nous autres Modernes, si la pensée ou le sentiment nous abandonne, nous avons peu de ressources pour nous faire écouter. Mais l'homme dont l'oreille est sensible, est tenté de dire à Virgile, à Homère : Chantez toujours, chantez, dussiez-vous ne rien dire ; votre voix me charme quand vos discours ne m'occupent pas.

Aussi, parmi nous, ceux qui, ne songeant qu'au besoin de penser, et craignant de paraître quelquefois vides, ont voulu que tous leurs vers marquassent, ou que toutes leurs phrases fussent frappantes, sont tendus et roides. Au contraire, Racine, Voltaire, Fénélon, Massillon, et ceux qui comme eux ont goûté *cette mollesse heureuse* des Anciens, qui, comme le dit si bien Voltaire, sert à relever le sublime, l'ont laissée entrer dans leurs compositions, et des gens sans goût l'ont appelée faiblesse.

Il s'en faut bien que la conséquence de toutes ces vérités soit désavantageuse à la gloire de nos bons auteurs : au contraire, ce qui s'offrait aux Anciens, nous sommes obligés de le chercher. Notre harmonie n'est pas un don de la langue; elle est l'ouvrage du talent : elle ne peut naître que d'une grande habileté dans le choix et l'ar-

rangement d'un certain nombre de mots, et dans l'exclusion judicieuse donnée au plus grand nombre. Nous avons beaucoup moins de matériaux pour élever l'édifice, et ils sont bien moins heureux : l'honneur en est plus grand pour l'architecte. *Nous bâtissons en brique*, a dit Voltaire, *et les Anciens construisaient en marbre.* Les Grecs surtout, aussi supérieurs aux Latins que ceux-ci le sont aux Modernes, les Grecs avaient une langue toute poétique. La plupart de leurs mots peignent à l'oreille et à l'imagination, et le son exprime l'idée. Ils peuvent combiner plusieurs mots dans un seul, et renfermer plusieurs images et plusieurs pensées dans une seule expression. Ils peignent d'un seul mot un casque *qui jette des rayons de lumière de tous les côtés*, un guerrier *couvert d'un panache de diverses couleurs*, et mille autres objets qu'il serait trop long de détailler. Aussi nos mots scientifiques qui expriment des idées complexes sont tous empruntés du grec, géographie, astronomie, mythologie et autres du même genre. Ils sacrifiaient tellement à l'euphonie (c'est encore là un de leurs mots composés, et il signifie la douceur des sons), qu'ils se permettaient, surtout en vers, d'ajouter ou de retrancher une ou plusieurs lettres dans un même mot, selon le besoin qu'ils en avaient pour la mesure et pour l'oreille. Ajoutez que les différentes nations de la Grece, affectionnant des finales différentes, amenaient dans les noms et dans les verbes ces variations que l'on a nommées dialectes, et qu'un poëte pouvait les employer toutes. Est-ce donc à tort qu'on s'est accordé à reconnaître chez eux la plus belle de toutes les langues et la plus harmonieuse poésie ?

Nous avons, il est vrai, comme les Anciens, ce qu'on appelle des simples et des composés,

c'est-à-dire, des termes radicaux modifiés par une préposition. Le verbe *mettre*, par exemple, est une racine dont les dérivés sont *admettre*, *soumettre*, *démettre*, etc.; mais en ce genre il nous en manque beaucoup d'essentiels, et cette sorte de composition des mots est chez nous plus bornée et moins significative que chez les Anciens. Leurs prépositions verbales ont plus de puissance et plus d'étendue. Prenons le mot *regarder*. Si nous voulons exprimer les différentes manières de *regarder*, il faut avoir recours aux phrases adverbiales, *en haut*, *en bas*, etc.; au lieu que le mot latin *aspicere*, modifié par une préposition, marque à lui seul toutes les nuances possibles. Regarder de loin, *prospicere;* regarder dedans, *inspicere;* regarder à travers, *perspicere;* regarder au fond, *introspicere;* regarder derriere soi, *respicere;* regarder en haut, *suspicere;* regarder en bas, *despicere;* regarder de manière à distinguer un objet parmi plusieurs autres (voilà une idée très-complexe : un seul mot la rend), *dispicere;* regarder autour de soi, *circumspicere*. Vous voyez que le latin peint tout d'un coup à l'esprit ce que le français ne lui apprend que successivement; c'est le contraste de la rapidité et de la lenteur; et pour peu qu'on réfléchisse sur le caractere de l'imagination, l'on sentira qu'on ne peut jamais lui parler trop vîte, et qu'une des grandes prérogatives d'une langue est d'attacher une image à un mot. Veut-on d'ailleurs s'assurer, par des exemples, de l'avantage que l'on trouve à posséder des termes de ce genre, et de l'inconvénient d'en manquer? en voici de frappans. On rencontre souvent dans les historiens latins, au moment où une armée commence à s'ébranler, et paraît sur le point d'être mise en déroute, ces deux mots : *fugam circumspiciebant*, qui ne peuvent être rendus

exactement que de cette manière : *Ils regardaient autour d'eux de quel côté ils fuiraient.* Voilà bien des mots. J'atteste tous ceux qui ont ici quelque connaissance du latin, que ce qui paraît si long en français, est complétement exprimé par ces deux mots seuls : *fugam circumspiciebant.* Quel avantage de pouvoir offrir à l'imagination un tableau entier avec deux mots !

Un autre exemple démontrera l'impossibilité qu'éprouvent les meilleurs traducteurs des Anciens, à soutenir toujours la comparaison avec eux, parce qu'enfin l'on ne peut pas trouver dans une langue ce qui n'y est pas ; et quand un écrivain tel que notre Delille n'a pu y parvenir, on peut croire la difficulté insurmontable. Il s'agit de ce fameux épisode d'Orphée, et du moment où, en se retournant pour regarder Eurycide, il la perd sans retour.

C'est bien là que l'on va sentir la nécessité d'exprimer en un seul mot l'action de regarder derrière soi ; car c'est à un seul mouvement de tête que tient tout le destin des deux amans et tout l'intérêt de la situation. Virgile n'y était pas embarrassé. Il avait le mot *respicere ;* il ne s'agissait que de le placer heureusement, et l'on peut s'en rapporter à lui. Il coupe par le milieu la cinquième mesure, et suspend l'oreille et l'imagination sur le mot terrible, *respexit.* Ce mot, qui dit tout, le traducteur ne l'avait pas. On ne peut pas faire entrer dans un vers *il regarde derrière lui :*

Delille a mis :

Presque aux portes du jour, troublé, hors de lui-même,
Il s'arrête, *il se tourne..... Il revoit* ce qu'il aime :
C'en est fait, etc.

Il est trop évident qu'*il se tourne* ne peint pas

exactement à l'esprit le mouvement fatal ; et quand le poëte aurait mis *il se retourne*, cela ne rendrait pas mieux l'idée essentielle, ce regard d'Orphée, le dernier qu'il jette sur son épouse : c'est là que Virgile s'arrête, et il reprend tout de suite (1), *et tout ce qu'il a fait est perdu.* La contrainte de la rime a forcé le traducteur de mettre *il revoit ce qu'il aime.* Virgile, au contraire, présente pour premiere idée (et il a bien raison) qu'Orphée ne la voit plus. Toutes ces différences tiennent uniquement à un mot donné par une langue et refusé par l'autre, et c'est tout ce qui peut résulter de cette observation que je me suis permise sur la meilleure de toutes nos traductions, sur celle que la beauté continue de la versification et la pureté du goût ont mise au rang des ouvrages classiques.

On a fait une objection qui a paru spécieuse, c'est que nous ne sommes pas des juges compétens des langues mortes. Cela n'est vrai, comme bien d'autres choses, qu'avec beaucoup de restrictions. Sans doute il y a bien des finesses dans le langage, bien des agrémens dans la prononciation, et en conséquence il y a aussi des défauts contraires, qui n'ont pu être saisis que par les nationaux. Mais il n'en est pas moins avéré que les Modernes ont recueilli d'âge en âge un assez grand nombre de connaissances certaines sur les langues anciennes, pour sentir le mérite des auteurs grecs et latins, non-seulement dans les idées et les sentimens qui appartiennent à tous les peuples, mais même, jusqu'à un certain point, dans la diction et dans l'harmonie. Toutes les fois qu'on a beaucoup d'objéts de comparaison dans une même chose, on a beaucoup de

(1) *Ibi omnis effusus labor.*

moyens de la connaître. Philosophes, orateurs, poëtes, historiens, critiques, tout ce qui nous reste de l'antiquité, a contribué à étendre nos idées et à former notre jugement. Les époques de la langue latine sont sensibles pour nous; et quel est l'homme instruit qui ne distingue pas le langage d'Ennius et de Plaute, de celui de Virgile et de Térence? Les nombreuses inscriptions des anciens monumens suffiraient pour nous apprendre les variations et les progrès de la langue des Romains. Il faudrait manquer absolument d'oreille pour n'être pas aussi charmé de l'harmonie d'Horace et de Virgile, que rebuté de la dure enflure de Lucain et de la monotone emphase de Claudien. Le style de Tite-Live et celui de Tacite, le style de Xénophon et celui de Thucydide, le style de Démosthene et celui d'Isocrate, sont aussi différens pour nous, que Bossuet et Fléchier, Voltaire et Montesquieu, Fontenelle et Buffon. Nous pouvons donc, ce me semble, nous livrer à notre admiration pour les grands écrivains de l'antiquité, sans craindre qu'elle soit aveugle; et cette objection de Lamotte, qu'on a souvent répétée depuis lui, est une de celles que madame Dacier a le plus solidement réfutées; c'est un des endroits où elle a le plus raison contre lui, raison pour le fond des choses, s'entend; car pour la forme, elle a toujours tort.

On peut actuellement prononcer avec connaissance de cause sur la question que j'ai posée en commençant. Il est démontré que nous n'avons point de déclinaisons, que nos conjugaisons sont très-incompletes et très-défectueuses, que notre construction est surchargée d'auxiliaires, de particules, d'articles et de pronoms; que nous avons peu de prosodie et peu de rhythme; que nous ne pouvons faire qu'un usage

très-borné de l'inversion ; que nous n'avons point de mots combinés et pas assez de composés; qu'enfin notre versification n'est essentiellement caractérisée que par la rime. Il n'est pas moins démontré que les Anciens ont plus ou moins tout ce qui nous manque. Voilà les faits : quel en est le résultat? Louange et gloire aux grands-hommes qui nous ont rendu, par leur génie, la concurrence que notre langue nous refusait; qui ont couvert notre indigence de leur richesse; qui, dans la lice où les Anciens triomphaient depuis tant de siècles, se sont présentés avec des armes inégales, et ont laissé la victoire douteuse et la postérité incertaine; enfin qui, semblables aux héros d'Homere, ont combattu contre les dieux, et n'ont pas eté vaincus!

Je n'énoncerai pas à beaucoup près une opinion aussi décidée sur le parallele souvent établi entre les langues étrangeres et la nôtre. D'abord un semblable parallele ne peut être bien fait que par un homme qui saurait parler l'allemand, l'espagnol, l'italien et l'anglais aussi parfaitement que sa propre langue. On demandera pourquoi j'exige ici des connaissances plus étendues que lorsqu'il s'agit des Anciens. La raison en est sensible. Il n'est pas nécessaire que nous sachions le grec et le latin aussi-bien que Démosthene et Cicéron, pour apercevoir dans leur langue une supériorité qui se fait sentir encore, même depuis qu'on ne la parle plus. (Car je n'appelle pas latin celui qu'on parle dans quelques parties de l'Allemagne, et le grec des esclaves de la Porte n'est pas celui des vainqueurs de Marathon). D'ailleurs, nos idiômes modernes, l'espagnol, l'italien, l'anglais, le français, sont tous de même race : ils descendent tous du latin, et nous sommes assez naturellement

portés à respecter notre mere commune. Mais quand il s'agit de savoir à qui appartient la meilleure partie de l'héritage, il y a matière à procès, et les parties contendantes sont également suspectes. Il faudrait donc que celui qui oserait se faire avocat-général dans cette cause, non-seulement connût bien toutes les pièces du procès, mais aussi fût bien sûr de son entière impartialité. Or, pour nous garantir de la prédilection si naturelle que nous avons pour notre propre langue, dont nous sentons à tous momens toutes les finesses et toutes les beautés, je ne connais qu'un moyen; c'est l'habitude d'en parler d'autres avec facilité. Ce que j'ai pu acquérir de connaissances dans l'anglais et dans l'italien se réduit à pouvoir lire les auteurs, et pour prononcer décidément sur une langue vivante, il faut savoir la parler. Ce que j'en dirai se bornera donc à quelques observations générales, à quelques faits à peu près convenus. Je laisse à de plus habiles que moi à s'enfoncer plus avant dans cette épineuse discussion.

L'italien, plus rapproché que nous du latin, en a pris une partie de ses conjugaisons. Il en a emprunté l'inversion, quoiqu'il n'en fasse guère usage que dans les vers, et avec infiniment moins de liberté et de variété que les Anciens. Il est fécond, mélodieux et flexible, et se recommande surtout par un caractère de douceur très-marqué. Il a une prosodie décidée et très-musicale. On lui reproche de la monotonie dans ses désinences, presque toujours vocales; et la facilité qu'ont les Italiens de retrancher souvent la finale de leurs mots, et d'appuyer dans d'autres sur la pénultieme syllabe, de façon que la dernière ressemble à nos *e* muets, ne me paraît pas suffisante pour détruire cette monotonie que mon oreille a cru reconnaître en les entendant eux-

mêmes prononcer leurs vers. On a dit aussi qu leur douceur dégénérait en mignardise, et leu abondance en diffusion. Sans prononcer sur ce reproches, sans examiner si la verbosité et l'affé terie appartiennent aux auteurs ou à la langue, j'observerai seulement que je ne connais pa parmi les Modernes un écrivain plus précis que Métastase, ni un poëte plus énergique que l'Arioste. Une description de tempête dans *l'Orlando furioso*, et l'attaque des portes de Paris par le roi d'Alger, m'ont paru les deux tableaux de la poésie moderne les plus faits pour être comparés à ceux d'Homere, et c'est le plus grand éloge possible.

L'anglais, qui serait presqu'à moitié français si son inconcevable prononciation ne le séparait de toutes les langues du Monde, et ne rendait applicable à son langage le vers que Virgile appliquait autrefois à sa position géographique,

Et penitùs toto divisos orbe Britannos.
Les Bretons séparés du reste de la Terre.

l'anglais est encore plus chargé que nous d'auxiliaires, de particules, d'articles et de pronoms. Il conjugue encore bien moins que nous : ses modes sont infiniment bornés. Il n'a point de tems conditionnel. Il ne saurait dire *je ferais*, *j'irais*, etc. Il faut alors qu'il mette au-devant du verbe un signe qui répond à l'un de ces quatre mots, je *voudrais*, je *devrais*, je *pourrais* ou j'*aurais à*. On ne peut nier que ces signes répétés sans cesse, et sujets même à l'équivoque, ne soient d'une pauvreté déplorable, et ne ressemblent à la barbarie. Mais ce qui, pour tout autre que les Anglais, porte bien évidemment ce caractère, c'est le vice capital de leur prononciation, qui semble heurter les principes de l'articulation humaine. Celle-ci doit toujours

tendre à décider, à fixer la nature des sons, et c'est l'objet et l'intention des voyelles, qui ne sauraient jamais frapper trop distinctement l'oreille. Mais que dire d'une langue chez qui les voyelles mêmes, qui sont les élémens de toute prononciation, sont si souvent indéterminées, chez qui tant de syllabes sont à moitié brisées entre les dents, ou viennent mourir en sifflant sur le bord des levres? *L'Anglais*, dit Voltaire, *gagne deux heures par jour sur nous, en mangeant la moitié des mots.* Je ne crois pas que les Anglais fassent grand cas de ces reproches, parce qu'une langue est toujours assez bonne pour ceux qui la parlent depuis leur enfance; mais aussi vous trouverez mille Anglais qui parlent passablement français, sur un Français en état de parler bien anglais, et cette disproportion entre deux peuples liés aujourd'hui par un commerce si continu et si rapproché, a certainement pour cause principale l'étrange bizarrerie de la prononciation.

Au reste, malgré l'indécision de leurs voyelles et l'entassement de leurs consonnes, il prétendent bien avoir leur harmonie tout comme d'autres, et il faut les en croire, pourvu qu'ils nous accordent à leur tour que cette harmonie n'existe que pour eux. Ils ont d'ailleurs des avantages qu'on ne peut, ce me semble, leur contester. L'inversion est permise à leur poésie, à peu près au même degré qu'à celle des Italiens, c'est-à-dire, beaucoup moins qu'aux Latins et aux Grecs. Leurs constructions et leurs formes poétiques sont plus hardies et plus maniables que les nôtres. Ils peuvent employer la rime ou s'en passer, et hasarder beaucoup plus que nous dans la création des termes nouveaux. Pope est celui qui a donné à leurs vers le plus de précision, et Milton le plus d'énergie.

Ces réflexions sur la diversité des langues conduisent à parler de la traduction, qui est entre elles un moyen de correspondance et un objet de rivalité. On a beaucoup disputé sur ce sujet, les uns exigeant une fidélité scrupuleuse, les autres réclamant une trop grande liberté; car la plupart des hommes semblent ne voir dans tous les arts que telle ou telle partie, par laquelle ils se passionnent au point de lui subordonner tout le reste. La raison, au contraire, veut qu'on les proportionne toutes les unes aux autres sans en sacrifier aucune, et pose pour premier principe de les diriger toutes vers un seul but, qui est de plaire. Nous avons vu, quand il s'agissait de traduire les Anciens, des critiques superstitieux ne pas vouloir qu'il y eût un seul mot de l'original perdu dans la traduction, ni que les constructions fussent jamais interverties, ni que les métaphores fussent rendues par des équivalens, ni qu'une phrase fût plus courte ou plus longue dans la version que dans le texte. A ce système, digne des successeurs de Mamurra et de Robinet, d'autres ont apposé une licence sans bornes, et se sont cru permis de paraphraser les auteurs plutôt que de les traduire. La réponse à ces deux extrêmes, c'est le conseil que dans la fable le Dieu du jour donne trop inutilement à Phaéton : *Inter utrumque tene. Garde bien le milieu.* Je ne connais que deux regles indispensables dans toute traduction, de bien rendre le sens de l'auteur et de lui conserver son caractere. Il ne faut pas traduire Cicéron dans le style de Séneque, ni Séneque dans le style de Cicéron. Tout le reste dépend absolument du talent et du goût de celui qui traduit, et les applications sont trop nombreuses et trop arbitraires pour les embrasser dans la généralité des préceptes. Si l'on veut faire attention à la différence des idiômes, on

verra qu'il doit être permis, suivant les circonstances, de supprimer une figure qui s'éloigne trop du génie de notre langue, et de la remplacer par une autre qui s'en rapproche davantage; de resserrer ce qui pour nous serait trop lâche, et d'étendre ce qui nous paraîtrait trop serré; de mettre à la fin d'une phrase française ce qui est au commencement d'une période latine ou grecque, si le nombre et l'harmonie peuvent y gagner sans que l'analogie en souffre. Le judicieux Rollin, qui a fondu tant d'auteurs anciens dans ses ouvrages, a toujours procédé selon le principe que je viens d'exposer. Boileau se moque très-agréablement d'un de ses anciens professeurs, qui voulait toujours que l'on rendît l'idée de chaque mot, et qui, en expliquant une phrase de Cicéron (1), dont le sens était, *La république avait contracté une sorte d'insensibilité et d'endurcissement*, se récria beaucoup sur la difficulté de bien rendre toute l'énergie du texte, et après avoir défié tous les traducteurs passés, présens et futurs, finit par prononcer avec emphase : *La république s'était endurcie, et avait contracté un durillon.* Il est bien vrai que, dans l'expression latine, prise au propre, ce mot *durillon* est renfermé étymologiquement; mais qui ne voit que cette idée ignoble ne peut entrer dans la langue d'un orateur? Cependant je ne serais pas surpris qu'aujourd'hui même il y eût encore des gens qui regrettassent le *durillon*.

Cette anecdote de Boileau me rappelle une étrange assertion avancée il y a quelques années, et qui n'est, comme tant d'autres erreurs, qu'une extension déraisonnable donnée à une vérité reconnue. Un anonyme a imprimé qu'il

---

(1) *Obduruerat et percalluerat respublica.*

n'y a point de mot dans notre langue, qu'un poëte ne puisse faire entrer dans le style noble quand il saura le placer. Assurément rien n'est plus faux. Le talent exécute ce qui est difficile; mais il ne songe pas même à tenter l'impossible. Je propose, par exemple, à celui qui a tant de confiance, de faire entrer le *durillon* dans un poëme épique. Il suffit d'ouvrir un dictionnaire de rimes, pour voir quelle quantité de mots nous est à jamais interdite dans le style soutenu. Il citait pour exemple le mot *ventre* qui se trouve dans le *Lutrin*, et même très-heureusement.

La cruche au large ventre est vide en un instant.

Mais comment ne s'est-il pas aperçu que l'exemple est hors de la question; que le *Lutrin*, poëme héroï-comique, admettait le familier, et que c'est même ce mélange des styles, manié avec adresse, qui est un des agrémens de l'ouvrage? Comment n'a-t-il pas vu que le mot *cruche*, dont il ne dit rien, amenait celui de *ventre*? Mais ce que Despréaux a cru très-bien placé dans un repas de chanoines, l'aurait-il mis dans les festins des dieux d'Homere? Il fallait donc, pour que la citation eût quelque sens, nous montrer les mots de *cruche* et de *ventre* ou d'autres semblables dans un sujet noble, et l'on peut, je crois, douter qu'on les y trouve jamais.

Mais quelle est l'intention secrete de tous ces axiômes erronés? C'est toujours de justifier ce qui est mauvais. Des connaisseurs auront relevé dans des vers des expressions indignes de la poésie : on n'essaie pas de les défendre; cela pourrait être difficile; mais que fait-on? L'on pose en principe que tous les mots peuvent entrer dans tous les sujets, et l'on taxe de timidité pusillanime *ceux qui n'osent pas être insensés*; et comme ces systêmes sont fort commodes, at-

tendu qu'ils tranchent toutes les difficultés, on peut imaginer combien de gens sont intéressés à les adopter. Au reste, ce scrupule sur le choix des mots propres à tel ou tel genre d'écrire n'est pas une superstition de notre langue; c'était une religion des langues anciennes, quoiqu'elles fussent bien plus hardies que la nôtre. Tous les critiques sont d'accord là-dessus : Longin en cite beaucoup d'exemples; il va jusqu'à reprocher à Hérodote des expressions qu'il trouve au-dessous de la dignité de l'Histoire : qu'on juge s'il devait être moins sévere en poésie.

Si chaque langue a des termes bas, si ce qui s'appelle ainsi dans l'une ne l'est pas dans l'autre, il en résulte une des plus grandes difficultés que le traducteur ait à vaincre, et un des plus grands mérites qu'il puisse avoir quand il l'a surmontée. On sait que le talent y parvient en sachant relever et ennoblir ces sortes de mots par le voisinage dont il les entoure; mais cet art a ses bornes comme tout autre, et c'est même parce qu'il en a, que c'est un art : si cela se pouvait toujours, il n'y aurait plus de mérite à y réussir quelquefois : c'est une réflexion qu'on n'a pas faite. Il y en a une autre non moins importante, c'est que, dans tous les exemples qu'on peut citer, on trouvera toujours que la première excuse du mot qu'on a su ennoblir, vient d'un rapport réel avec les idées primitives du sujet, et avec tout ce qui a précédé. On a félicité Racine d'avoir fait entrer le mot de *chiens* dans une tragédie :

Les *chiens* à qui son bras a livré Jézabel.

Mais où se trouve ce mot? Dans une pièce tirée des Livres saints, dans une pièce où nous sommes accoutumés dès les premiers vers au langage de l'Écriture, où tout nous rappelle les premières

choses que nous avons apprises dans notre enfance, et dès-lors l'histoire de Jézabel dévorée *par des chiens* est présente à notre esprit, et relevée par l'idée religieuse d'une vengeance céleste. Ainsi l'imagination a préparé l'oreille à ce mot et prévenu la disparate. De même dans ces vers que j'ai marqués ailleurs,

> Quelquefois à l'autel
> Je présente au grand-prêtre et l'encens et *le sel*.

non-seulement le mot d'*encens*, qui offre l'idée d'une cérémonie sacrée, amene et fait passer avec lui le mot de *sel;* mais la scene est dans le temple des Juifs, et l'on est accoutumé d'avance au langage des Lévites. C'est cette analogie secrete qui conduit toujours le grand écrivain; en sorte que ce qui nous paraît une hardiesse de son génie, n'est que le coup-d'œil de sa raison.

Je croirais avoir omis une des parties les plus importantes de la matière que je traite, si je ne finissais par examiner cette autre question souvent agitée, s'il convient de traduire les poëtes en vers : j'avoue que j'ai tenu jusqu'ici pour l'affirmative, et les raisons qu'on y a opposées, ne m'ont pas fait changer d'avis. Je persiste à penser qu'on fait descendre un poëte de toute sa hauteur en l'abaissant au langage vulgaire. La meilleure prose ne peut le dédommager de cette perte la plus douloureuse pour lui, la plus inappréciable, celle de l'harmonie. Si vous vous connaissez en vers, ne sentez-vous pas qu'ils sont faits pour parler à vos organes? Ne sentez-vous pas quel inexprimable charme résulte de cet heureux arrangement de mots, de ce concours de sons mesurés, tour-à-tour lents ou rapides, prolongés avec mollesse ou brisés avec éclat? de ces périodes harmonieuses qui s'arrondissent dans l'oreille, de cette combinaison

savante du mouvement et du rhythme avec le sentiment et la pensée? Et n'éprouvez-vous pas que cet accord continuel, qui, malgré les difficultés de l'art, ne trompe jamais ni votre oreille ni votre ame, est précisément la cause du plaisir que vous procurent de beaux vers? C'est là vraiment la langue du poëte : elle s'applique à des objets plus ou moins grands; il y joint plus ou moins d'idées, il conçoit un sujet plus ou moins fortement, et ses choix sont plus ou moins heureux : c'est ainsi que s'établissent les rangs et la prééminence; mais il faut avant tout qu'il sache manier son instrument, car le vers en est un. Quelque chose que dise son vers, si l'auteur y paraît contraint et gêné, si la mesure qui est faite pour ajouter à la pensée, lui ôte quelque chose, si le rhythme blesse l'oreille qu'il doit enchanter, ce n'est plus un poëte : qu'il parle, et qu'il ne chante pas; qu'il laisse là son instrument qui le gène et lui pese : il souffre en s'efforçant de le manier, et je souffre de l'en voir accablé, comme un homme ordinaire le serait de l'armure d'un géant.

Il est donc évident qu'une traduction en prose commence par anéantir l'art du poëte et lui ôter sa langue naturelle. Vous n'entendez plus le chant de la sirene; vous lisez les pensées d'un écrivain. On vous montre son esprit et non pas son talent. Vous ne pouvez pas savoir pourquoi il charmait ses contemporains, et souvent vous le trouvez médiocre là où on le trouvait admirable, et peut-être l'admirez-vous quelquefois là où on le trouvait médiocre. Combien d'autres désavantages n'a-t-il pas encore à essuyer dans les mains du prosateur qui le dépouille ainsi de ses vêtemens poétiques! Telle idée avait infiniment de grâce en se liant à telle image que la prose n'a pu lui laisser : telle phrase était

belle dans sa précision métrique; l'effet en est perdu, parce qu'il faudra un ou deux mots de plus pour la rendre. Et qui ne sait ce que fait un mot de plus ou de moins? Tel hémistiche, telle césure était d'un effet terrible, et cet effet tenait absolument au rhythme, et le rhythme a disparu. En vers, du moins, la traduction rend poésie pour poésie; et si le talent du traducteur est égal à celui de l'original, l'idée qu'il en donnera à ses lecteurs pourra ne les pas tromper, parce qu'il remplacera l'harmonie par l'harmonie, les figures par les figures, les grâces poétiques par d'autres grâces poétiques, l'audacieuse énergie des expressions par d'autres hardiesses analogues au caractere de sa langue : c'est la même musique jouée sur un autre instrument; et l'on pourra juger, par le plaisir que donne celui qui la répete, du plaisir que faisait autrefois celui qui l'a chantée le premier.

Mais, dit-on (et c'est la seule objection spécieuse qu'on ait faite), la version en prose, libre de toute contrainte, sera plus fidelle. Quoi! vous appelez fidelle une copie qui ôte nécessairement à l'original la moitié de son mérite et de son effet! Etes-vous bien sûr que ce que vous nommez fidélité ne soit pas une perfidie? Ce n'est pas que je prétende ni que j'aie prétendu jamais diminuer le mérite et l'utilité des bonnes traductions en prose : elles suppléent, du moins autant qu'il est possible, à celles qui nous manquent en vers; elles font connaître, quoiqu'imparfaitement, les bons ouvrages des poëtes anciens, et c'est rendre un service réel à ceux qui ne sauraient les lire autrement. D'ailleurs, la difficulté de faire lire un long ouvrage en vers dans notre langue est telle, qu'il sera toujours très-rare d'y réussir. Tel Ancien même a un mérite si dépendant de son idiôme, si particu-

lier au genre qu'il traitait, si relatif à des mœurs différentes des nôtres, qu'on ne peut en essayer avec succès que des fragmens, et que le tout ne pourrait nous plaire. Tel est, par exemple, Pindare, que la ressemblance continuelle de ses sujets et ses fréquens écarts qui ne pouvaient plaire qu'à sa nation, rendent intraduisible pour nous. Il faut donc encourager le travail utile et estimable des bons traducteurs en prose; mais si l'on veut qu'enfin la poésie française se glorifie un jour de s'être approprié les grands monumens de la poésie antique, on ne peut trop exciter les grands talens à la noble ambition de cueillir cette palme nationale; il faut rejeter bien loin ces distinctions jalouses et frivoles qui n'accordent les honneurs du génie qu'à l'invention, comme s'il n'était pas démontré qu'une belle traduction en vers est en quelque sorte une seconde création; comme si, dans ce cas, le second rang, après un homme tel qu'Homere ou Virgile, n'était pas un rang éminent; enfin, comme si l'on pouvait nous rendre en vers le génie d'un grand écrivain, sans avoir soi-même du génie.

Mais prétendre qu'un poëte qui en traduit un autre en vers doit s'asservir à rendre tous les mots, à renfermer dans le même espace les mêmes idées dans un même ordre, c'est le ridicule préjugé d'un pédant à cervelle étroite, qui malheureusement sait assez de latin pour juger très-mal le français, et qui a beaucoup plus de raison pour envier les Modernes, que de titres pour admirer les Anciens. Tout homme qui traduit en vers prend la place de son modele, et doit songer avant tout à plaire dans sa langue, comme l'auteur original plaisait dans la sienne. C'est là le plus grand service qu'il puisse lui rendre, puisque de l'effet que fera sa version,

dépend l'opinion qu'auront de l'original ceux qui ne peuvent le connaître autrement. C'est donc à l'effet total de l'ensemble qu'il doit d'abord s'appliquer. S'il est fidele et ennuyeux, n'aura-t-il pas fait un beau chef-d'œuvre? Il faut que sa composition, pour être animée, soit libre; qu'il se pénetre quelque tems du morceau qu'il va traduire, et qu'il se rapproche, autant qu'il est possible, du degré de chaleur et de verve où il serait s'il travaillait d'après lui-même. Alors qu'il se mette à lutter contre l'auteur qu'il va faire parler; qu'il ne compte pas les mots, mais les beautés, et qu'il fasse en sorte que le calcul ne soit pas trop à son désavantage; il aura fait beaucoup, et son lecteur, s'il est juste, sera content. C'est ainsi que Despréaux et Voltaire ont traduit des fragmens des Anciens. Sans doute le mérite du traducteur sera d'autant plus grand, qu'il aura conservé plus de traits particuliers et distinctifs de l'ouvrage original, et qu'il en sera demeuré plus près, sans avoir l'air trop contraint et trop enchaîné; mais il faut un goût bien sûr pour pouvoir décider en quels endroits le traducteur a eu tort de s'écarter de son guide. Il faut démontrer alors la possibilité de faire autrement; il faut calculer ce que le vers précédent, ce que la phrase entiere pouvait perdre. Il n'y a guere qu'un homme de l'art qui puisse faire cet examen avec connaissance de cause; et quand on a statué d'abord que la version est par elle-même un bon ouvrage, si l'on veut prouver ensuite qu'elle devait être plus fidelle, il n'y a guere qu'un moyen, c'est d'en faire une meilleure.

Il faut s'entendre, et ceux qui ont exigé une fidélité si scrupuleuse, ont, je crois, confondu deux choses très-différentes par leur nature et par leur objet, l'explication et la traduction.

L'explication est faite pour donner l'entiere intelligence de chaque mot à l'écolier qui étudie une langue; quant à la traduction, si nous voulons savoir bien précisément ce que c'est, remontons au sens étymologique du mot latin *traducere*, dont nous avons fait *traduire* : c'est proprement faire passer d'un endroit dans un autre, témoin cette expression commune, *traduire quelqu'un devant les tribunaux*. *Traduire*, quand il s'agit d'un auteur, c'est donc le faire passer de sa langue dans la nôtre, et alors ce qu'il y a de mieux à faire est certainement de le transporter parmi nous tel qu'il était, c'est-à-dire, avec tout son talent. Terminons par des exemples. En voici un que plusieurs circonstances rendent assez remarquable. C'est une comparaison qui appartient originairement à Homere, et dont il y a eu deux imitations en latin, l'une de Virgile dans l'*Enéide*, l'autre de Cicéron dans son poëme de *Marius*. Cicéron n'a jamais eu la réputation ni même la prétention d'être poëte; mais il avait cultivé la poésie, qui a toujours eu des droits sur tous les hommes à qui la Nature avait donné de l'imagination. Il nous est resté de lui des fragmens de ce poëme intitulé *Marius*, où il a imité en assez beaux vers cette comparaison dont je parlais tout-à-l'heure, empruntée de l'*Iliade*. En voici d'abord l'explication.

« Ainsi l'on voit le satellite ailé de Jupiter qui » tonne du haut des cieux, l'aigle blessé de la » morsure d'un serpent qui du tronc d'un arbre » s'est élancé sur lui : il s'en empare avec ses » serres cruelles, et perce le reptile, qui suc» combe en menaçant encore par les mouve» mens de sa tête; l'aigle le déchire tandis qu'il » se replie, il l'ensanglante à coups de bec, et » assouvi enfin et satisfait d'avoir vengé ses cui-

» santes douleurs, il le rejette expirant, en dis-
» perse les tronçons dans les eaux du fleuve, et
» s'envole vers le soleil. »

Voilà comme la prose explique. Voici comme le poëte traduit ou imite.

Comme on voit cet oiseau qui porte le tonnerre,
Blessé par un serpent élancé de la Terre :
Il s'envole, il emporte au séjour azuré
L'ennemi tortueux dont il est entouré.
Le sang tombe des airs : il déchire, il dévore
Le reptile acharné qui le combat encore.
Il le presse, il le tient sous ses ongles vainqueurs;
Par cent coups redoublés il venge ses douleurs.
Le monstre en expirant, se débat, se replie;
Il exhale en poisons les restes de sa vie,
Et l'aigle tout sanglant, fier et victorieux,
Le rejette en fureur, et plane au haut des cieux.

Remarquons d'abord que l'auteur, qui emploie douze vers pour en rendre huit, n'aurait pas établi dans le cours d'un ouvrage entier une pareille disproportion; car ce serait alors paraphraser plutôt que traduire. Mais dans un fragment si court, Voltaire n'a vu qu'un tableau manié par trois célebres Anciens, et paraît avoir mis une sorte d'ambition poétique à y ajouter de nouveaux coups de pinceau. *L'ennemi tortueux..... le sang tombe des airs.....*

Il exhale en poisons les restes de sa vie,

tous ces traits, et le dernier surtout qui est brillant, appartient à l'imitateur français. C'est une espece de combat avec l'original; mais pour l'entreprendre, il faut être bien sûr de la trempe de ses armes.

CHAPITRE IV.

De la poésie épique chez les Anciens.

SECTION PREMIERE.

De l'Epopée grecque.

Plus il y a dans un art de monumens divers regardés comme des modeles, et d'autres différens mis au rang des classiques, plus il ouvre un vaste champ aux observations de la critique. Tel a été l'art de la tragédie : il a pris, chez tous les peuples qui l'ont cultivé, différentes formes et divers degrés de perfection. Il n'en est pas de même de l'Epopée. Les Anciens ne nous ont transmis en ce genre que trois ouvrages qui aient obtenu les suffrages de la postérité, quoiqu'elle n'ait pas laissé d'y remarquer beaucoup d'imperfections, et ces trois poëmes, l'*Iliade*, l'*Odyssée* et l'*Enéide*, ont été plus ou moins imités par les Modernes. Aussi quoiqu'on ait beaucoup écrit sur cette matière, elle n'offre pourtant, quand on la réduit à ce qui est essentiel et démontré, qu'un petit nombre de principes certains, et tout le reste est à la disposition du génie. Ce n'est pas qu'on n'ait voulu la soumettre aussi à un grand nombre de regles; mais elles ne sont pas toutes, comme celles de la tragédie, confirmées par l'expérience et adoptées par le consentement général de tous les hommes éclairés. Il est donc permis de les discuter en total et de les rejeter en partie. C'est

ce qu'on a déjà fait, et ce que je crois aussi pouvoir faire.

Ce sujet, sous plus d'un rapport, est digne d'attention. La poésie, comme on l'a observé, est l'art que tous les peuples polis ont cultivé le premier, et l'Epopée a été le premier genre de poésie qu'on ait traité. Après nos livres sacrés et ceux des philosophes indiens et chinois, les plus anciens qui nous soient parvenus, sont les poëmes d'Homere; car il ne nous reste que quelques fragmens d'Orphée qui l'a précédé. Les hymnes de l'un et les poëmes de l'autre prouvent la vérité de ce que nous a dit Aristote, que la poésie fut originairement consacrée à chanter les dieux et les héros, et cela nous donne d'abord deux caracteres essentiels à l'antique Epopée : elle était héroïque et religieuse. Mais comme les dieux des Anciens ne sont plus les nôtres, elle n'a dû conserver pour nous qu'un de ces deux caracteres. Je la crois donc essentiellement héroïque; mais je ne pense pas qu'on soit encore obligé d'y faire entrer la religion. Ce n'est pas non plus que je prétende l'exclure : j'ose en cela m'écarter de l'avis de Despréaux, et l'exemple du Tasse, confirmé par le succès, me paraît l'emporter sur l'autorité du critique.

Je définis donc l'Epopée, le récit en vers d'une action vraisemblable, héroïque et intéressante. Je dis vraisemblable, parce que le poëte épique n'est point obligé de se conformer à la vérité historique, mais seulement à la vraisemblance morale, et qu'il est le maître d'ajouter ou de retrancher, et de se tenir, suivant l'expression d'Aristote, dans le possible. Je dis héroïque, parce que l'Epopée a été consacrée originairement aux grands sujets, que cette destination lui a imprimé un caractere qui la distingue, et qu'il n'y a jamais rien à gagner, quoi

qu'on en dise, à confondre et à rabaisser les genres, puisque le talent est le maître de les traiter tous en les laissant chacun à sa place. Je dis intéressante, parce que l'Epopée, comme la tragédie, doit attacher l'ame et l'imagination, et qu'il y a tel sujet qui peut être grand sans intéresser, comme, par exemple, la conquête du Pérou par Pizarre. Les difficultés de cette navigation lointaine et inconnue ont un caractere de grandeur; mais les conquérans furent des meurtriers barbares, et les Péruviens des victimes qui se laissent égorger sans défense. Il n'y a là aucun intérêt; au contraire, il peut y en avoir dans la conquête du Mexique par Cortès, parce qu'il eut affaire à des peuples belliqueux, qu'il fut exposé aux plus affreux dangers, qu'il ne s'en tira que par des prodiges de valeur, de constance et de sagesse, et qu'il ne fut cruel qu'une fois.

Il se présente plusieurs questions sur l'Epopée. 1°. L'unité d'action y est-elle nécessaire? Oui, et ce précepte est fondé sur la nature et le bon sens. Dans tous les arts dont l'obet est de plaire et d'intéresser, il est naturel à l'homme de vouloir qu'on l'occupe d'un objet déterminé, et qu'on le mene à un but proposé : c'est le moyen de nous attacher. Aristote a eu raison de refuser le nom de poëmes épiques à des ouvrages tels que *la Théséide* et *l'Héracléide*, qui contenaient toute la vie d'Hercule et de Thésée. L'objet de la poésie n'est pas de versifier une histoire. L'art du poëte suppose toujours une création quelconque, comme l'indique clairement l'origine du mot *poésie*, qui signifie en grec, production, formation, venant du verbe *faire*. Il faut donc qu'il fasse un tout, qu'il construise une machine. C'est là ce qui constitue l'artiste, et le vers n'est que l'instrument de son art. Il

en fait une application mal entendue quand il met une histoire en vers : ce n'est pas là ce qu'on attend de lui ; car personne ne desire que l'Histoire soit écrite en vers; mais tout le monde est fort aise de lire un beau poëme sur tel ou tel sujet tiré de l'Histoire, et de voir ce qu'en a fait l'imagination du poëte. Quelques Modernes ont nié cette vérité; mais cela prouve seulement qu'il n'y a rien de si simple et de si plausible que quelques esprits bizarres n'aient pris plaisir à nier.

Lamotte, dans son discours sur Homere, après avoir lui-même reconnu ce principe de l'unité d'objet, s'avise tout à coup d'un singulier scrupule. « Je ne sais (dit-il) pourquoi j'ai » restreint le poëme au récit d'une action. Peut- » être que la vie entiere d'un héros, maniée » avec art et ornée de beautés poétiques, en » ferait une matiere raisonnable. A quel titre » condamnerait-on un ouvrage qui serait le » modele de toute la vie, la morale de tous les » âges et de toutes les fortunes? » Il y a ici un petit artifice oratoire qu'il est bon de remarquer, parce qu'il est fort commun dans la dispute, et apparemment bien difficile à éviter, puisque nous y prenons Lamotte lui-même, qui, tout en se trompant sur le fond des choses, a coutume de discuter avec méthode et bonne foi. Dans les regles de la logique il ne faut jamais s'écarter du point précis de la question, ni changer les termes principaux de la proposition. Or, de quoi s'agit-il : S'il faut donner le nom de poëme épique à la vie d'un héros mise en vers ? Au lieu de s'en tenir à cette question qui est de critique et de goût, il en propose une de morale : « A quel titre condamnerait-on un ouvrage qui serait le modele de toute la vie, etc.? » Et voilà le lecteur, pour peu qu'il

ne soit pas très-attentif, tout prêt à donner raison à l'auteur, qui a l'adresse de lui présenter ce qui semble répugner d'abord, *la condamnation d'un ouvrage qui est le modele de la vie*, etc. Mais ramenons la question à ses termes, et nous verrons que la phrase de Lamotte n'y a aucun rapport. Nous lui dirons : Non, Monsieur, nous ne condamnerons pas ce qui est le modele de la vie et la morale de tous les âges. Mais comme il y a vingt sortes d'ouvrages dont vous pourriez dire la même chose, il faudrait, pour que votre proposition fût conséquente, que tous ces ouvrages fussent nécessairement des poëmes épiques. Vous êtes fort loin de le prétendre, n'est-ce pas? Vous n'avez donc rien dit qui allât à la question. Ainsi, sans *condamner* ce que vous appelez *le modele de la vie*, nous dirons que ce n'est point un poëme épique.

Si l'on pouvait trouver un moyen de forcer les hommes à ne jamais s'écarter de la question, les trois quarts des disputes finiraient bientôt. Mais il semble qu'on ait juré de ne jamais s'entendre, pour avoir le plaisir de disputer toujours.

Lamotte ne se rend pas plus difficile sur le caractere propre à l'Epopée, que sur l'unité d'action, et n'est pas plus conséquent sur l'un de ces points que sur l'autre. Tous les sujets lui semblent également bons pour l'Epopée. La *Pharsale* et le *Lutrin* sont à ses yeux des poëmes épiques tout aussi bien que l'*Iliade*, et cette assertion lui paraît n'avoir besoin d'aucune preuve; car il se contente d'ajouter : « Toutes choses » d'ailleurs égales dans ces ouvrages, on aura » droit de se plaire à l'un plus qu'à l'autre. » Voilà encore de ces choses qui ne signifient rien. Assurément tout le monde a *le droit de se plaire* plus ou moins à tels ou tels ouvrages. S'ensuit-il

que ces ouvrages soient du même genre? Quelle étrange manière de raisonner! Je ne serais point du tout surpris qu'on se plût à la lecture du *Lutrin* plus qu'à celle de la *Pharsale;* car l'un de ces poëmes est aussi parfait dans son genre, que l'autre est défectueux dans le sien. Cela prouve-t-il que le combat des chantres et des chanoines chez Barbin soit absolument la même chose pour l'Epopée, que la bataille entre César et Pompée dans les plaines de Pharsale? J'avoue que je n'en crois pas un mot. Qu'aurait dit Lamotte si on lui avait soutenu, d'après son principe, qu'*Agnès de Chaillot* était aussi bien une tragédie que son *Inès de Castro*, et que c'étaient seulement, pour me servir de ses termes, *deux especes diverses d'un même genre?* Il n'eût pas manqué de répondre que l'une n'était que la parodie de l'autre. Eh bien! le *Lutrin* est-il autre chose que la parodie de l'héroïque? Quel entêtement de ne pas vouloir reconnaître dans les ouvrages d'imitation, la même différence qui est entre les choses imitées! Ce ne sont pas là des distinctions arbitraires établies par le caprice; ce sont des limites posées par la Nature et la raison, et tous les sophismes du monde ne me persuaderont jamais qu'il faille mettre sur la même ligne la *Henriade* et *Ververt*.

Ce que j'ai dit ci-dessus de l'unité d'objet prouve suffisamment que le rapprochement de la *Pharsale* et de l'*Iliade* n'est pas plus fondé; et il m'est impossible d'appeler du même nom celui qui a construit la fable de l'*Iliade*, qui n'est qu'à lui, et que je ne puis trouver ailleurs, et celui qui a mis en vers toute l'histoire de la guerre civile entre César et Pompée, que je trouverai partout.

2°. Quelle doit être la durée de l'action épique? On sent qu'il ne peut y avoir là-dessus

d'autre regle que celle que prescrit sagement Aristote, de ne point offrir à l'esprit plus qu'il ne peut embrasser. Dès qu'on a statué que l'action devait être une, elle doit nécessairement avoir des limites. Celle de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* dure moins de deux mois, celle de l'*Enéide* à peu près un an, ainsi que celle de la *Jérusalem*. On peut aller au-delà ou rester en deçà, selon le besoin et les convenances. Ce qu'il y a de plus essentiel à observer, c'est de ne mettre entre le point d'où l'on part et le terme où l'on va, qu'un espace distribué de maniere à ne pas faire languir l'action ni refroidir le lecteur.

3°. Le poëme épique doit-il être écrit en vers? C'est une demande qui, ce me semble, ne peut guere intéresser que ceux qui n'en savent pas faire. Il est bien vrai qu'Aristote a dit que l'*Iliade*, mise en prose, serait encore un poëme, parce qu'il y reconnaît, indépendamment de la versification, cette invention d'une fable qui est de l'essence de l'Epopée; mais il semble que parmi les Modernes on ne peut guere séparer la versification de la poésie; et quoique la France eût *Télémaque*, nous ne nous vantions pas, avant la *Henriade*, d'avoir un poëme épique à opposer au Tasse, au Camoëns et à Milton. Sans vouloir prononcer rigoureusement sur cette question, l'on peut au moins assurer que celui qui traiterait l'Épopée en prose avec imagination et intérêt, laisserait encore à desirer une partie essentielle à notre poésie, la beauté de la versification, et aurait par conséquent un mérite de moins. Qu'est-ce donc qu'on peut gagner à dispenser le poëte épique de parler en vers? Il est plus important qu'on ne pense de ne pas enlever les barrieres qui défendent le sanctuaire des arts. La difficulté qu'il

faut vaincre a un double avantage; elle élève le génie et repousse la médiocrité. Et quel bien nous a fait l'invention du drame en prose si fastueusement annoncé, il y a trente ans, comme une carriere nouvelle ouverte au talent? Elle a produit deux ou trois ouvrages de mérite, très-inférieurs en tout à nos bonnes pieces en vers, et une foule de drames insipides oubliés en naissant.

4°. Le merveilleux doit-il entrer nécessairement dans l'Epopée? Oui, à moins que le sujet n'en soit pas susceptible; car il serait absurde d'exiger dans un sujet moderne l'intervention des dieux de l'antiquité. Le Tasse et Milton y ont substitué les agens intermédiaires admis dans notre religion. Nous verrons ailleurs l'inconvénient qu'ils ont dans le poëme de Milton. Quant à celui du Tasse, j'avoue que le reproche qu'on lui a fait d'avoir employé la magie, ne m'a jamais paru fondé. Notre croyance religieuse ne la rejette pas, et dans quel sujet pouvait-elle entrer plus convenablement? Les Chrétiens portent la guerre chez les nations mahométanes: n'est-ce pas là le cas de représenter l'enfer, armant toutes les puissances contre ceux qui suivent les enseignes du Christ? Les Sarrazins de la Palestine n'étaient-ils par regardés comme vivant sous le joug des démons? Les démons font donc leur offlice en défendant leurs sujets qu'on veut leur ôter. Il y a plus: toute cette magie d'Armide est-elle sans intérêt? J'aime beaucoup mieux sans doute la Didon de Virgile, car que peut-on comparer à Didon? Mais ne pouvant pas refaire ce qui avait été si supérieurement fait, il nous a donné Armide, et peut-on lui en savoir mauvais gré? N'y a-t-il pas beaucoup d'art à nous avoir montré cette magicienne livrée par sa passion à la merci de celui

qu'elle aime, dans l'instant même qu'un pouvoir surnaturel la rend maîtresse absolue de la vie de Renaud ? N'est-ce pas là parler à la fois à l'imagination et au cœur? Et cette forêt enchantée, qu'on a tant critiquée, osera-t-on prétendre qu'elle ne produise pas un grand effet, et qu'elle ne soit pas une source de beautés? Je demanderais aux critiques mêmes, s'ils n'ont pas été émus au moment où l'intrépide Tancrede entre dans cette forêt, au moment où il en sort à pas lents, en homme supérieur à la crainte, mais qui reconnaît une puissance au dessus de sa force et de son courage. Quand la voix gémissante de Clorinde, sortant de ses troncs sensibles, frappe les oreilles de Tancrède, est-on moins attendri que dans cet endroit de l'*Enéide*, où Enée, voulant arracher des branches d'un myrte, en voit couler des gouttes de sang, et entend une voix plaintive qui lui reproche sa cruauté? Cette voix, ce sang, ces rameaux de myrte qui couvrent la tombe du jeune Polydore, et qui sont originairement, comme il le dit à Enée, les traits dont l'a fait accabler Polymnestor, et sous lesquels il est enseveli, sont-ils une fiction plus fondée que les arbres enchantés du Tasse? Tout cela ne tient-il pas également à des hypotheses traditionnelles, reçues dans tous les systêmes religieux, et que par conséquent un poëte peut employer sans être taxé d'absurdité et d'inconséquence? Ces hypotheses peuvent être combattues par une philosophie qui rejette toute espece de miracles; mais cette philosophie doit-elle être celle des poëtes? Qu'elle réfute tant qu'elle voudra les fables de tous les peuples anciens, c'est son emploi; celui des poëtes, c'est d'en profiter. Eh! souvent les philosophes eux-mêmes ne sont pas fâchés qu'on leur fasse, au moins un moment,

cette espèce d'illusion. Quel homme y est absolument étranger? Quel est celui à qui la vérité puisse suffire, cette vérité qui nous apprend si peu de choses et qui nous en refuse tant?

Ne soyons pas si prompts à médire du merveilleux : nous l'aimons tant, et nous en avons tant besoin! Condamnés à ignorer, faut-il nous ôter encore la ressource d'imaginer? Oh! qu'en ce sens les poëtes ont connu l'homme bien mieux que n'ont fait les philosophes! Il y a dans nous un fonds immense et intarissable de sensibilité qui ne demande qu'à se répandre; qui ne pouvant se contenter de ce qui est, cherche à se prendre à tout ce qui pourrait être, veut tout interroger, tout animer, veut s'adresser à tout, et que tout lui réponde; qui ne peut souffrir que la pierre d'une tombe soit muette, ni qu'un monument soit insensible; qui attache à tous les objets, des souvenirs, des regrets, des espérances : de là cet irrésistible instinct qui promene nos pensées dans un autre ordre de choses, sans pouvoir nous révéler ce qu'il est; de là cette foule de sentimens confus, mais tendres, qui sont des rêves de l'imagination passionnée où notre ame aime à se reposer, même en se trompant, comme nos sens se reposent pendant les songes du sommeil.

Voilà, n'en doutons point, ce qui, aux yeux des hommes sensibles, a donné tant de prix aux fictions de l'ancienne mythologie, qui prêtaient à tout l'ame et la vie, faisaient communiquer l'homme avec tous les êtres existans et possibles, et le faisaient vivre dans le passé et dans l'avenir. Nous disions, il n'y a pas long-tems, que la langue des Anciens était toute poétique; leur religion ne l'était pas moins : la nôtre, aussi sublime que vraie, peut élever le génie beaucoup plus haut, mais ne lui permet pas la même va-

riété de fictions. Que Lamotte, avec sa froide et contentieuse raison, était loin de sentir ce mérite des Anciens! Il avoue lui-même ce que Fénélon lui avait observé dans une de ses lettres, qu'il n'était pas juste de reprocher à Homere d'avoir suivi les idées de son siecle, et d'avoir peint ses dieux tels qu'on les croyait. *Il ne les a pas faits*, dit très-bien Fénélon; *il a fallu qu'il les prît tels qu'il les trouvait.* Et qui doute que la mythologie ancienne ne soit remplie d'inconséquences? Mais qui peut nier aussi qu'elle ne soit pleine de tableaux faits pour être coloriés par un poëte, et pour frapper l'imagination de tous les hommes? Laissons donc les inconséquences plus ou moins mêlées dans toutes les religions qui ont été l'ouvrage des hommes, et jouissons des peintures de tout genre que la religion des Grecs a fournies à Homere.

Lamotte ne saurait se faire à ces dieux-là. Voici comme il s'exprime dans son courroux philosophique : « Il falloit que les Grecs fussent » encore dans l'imbécillité de l'enfance pour » s'être contentés des dieux d'Homere; car » quoi qu'on en dise il n'en a introduit que de » méprisables. Qu'est-ce que des dieux qui n'ont » point fait l'homme, nés comme lui dans la » succession des siecles, et multipliés par les » mariages, à la maniere des races humaines? des » dieux sujets aux infirmités et à la douleur, » qui, blessés quelquefois par des hommes mêmes, » jettent des cris, versent des larmes, tombent » dans des défaillances, et qui, pour dire encore » plus, ont des médecins? des dieux qui ont tous » nos vices, toutes nos faiblesses, etc.? » Je dirai à Lamotte : Certes, ce ne sont pas là des dieux bien philosophiques; mais si je ne trompe, ce sont des dieux très-poétiques. Cicéron avoit déjà observé avant vous, qu'il semblait qu'Homere eût

pris plaisir à élever ses héros jusqu'aux dieux, et à faire descendre les dieux jusqu'à l'homme. Mais qu'en est-il résulté en général? C'est que, malgré quelques défauts de convenance et de dignité que l'on avoue, et que madame Dacier seule peut nier, il a le plus souvent flatté notre orgueil en donnant à ses héros cette grandeur extraordinaire que nous aimons à croire possible, et qu'il a rendu ses dieux susceptibles du même intérêt dramatique que ses héros en leur donnant les mêmes passions. Citons des exemples. Que Jupiter se querelle avec Junon, la maltraite, la menace, cela ressemble trop, comme on a dit, à une querelle de ménage, et ne peut nous intéresser. Mais que Junon aille emprunter la ceinture de Vénus pour réveiller la tendresse de son époux, qu'elle cherche à l'endormir dans ses bras pour donner à Neptune le tems de secourir les Grecs pendant le sommeil de Jupiter, n'est-ce pas là une fiction charmante, même de votre aveu? Eh bien! soumettez-la comme tout le reste à vos idées philosophiques, et vous verrez que si le poëte ne donne pas à ses dieux toutes les faiblesses humaines, cette fiction va disparaître comme toutes les autres; car en raisonnant rigoureusement, un dieu ne doit pas avoir besoin de dormir, et ne doit pas être trompé pendant son sommeil, ne doit pas ignorer que sa femme veut le tromper, ne doit pas la trouver plus belle un jour que l'autre: ainsi du reste. Il faut donc laisser à Homere ses dieux tels qu'ils étoient, suivant l'esprit de son siecle, et ne le juger que par l'usage qu'il en a fait. Or, cet usage a été le plus souvent très-heureux. Ajoutons en preuve encore un autre exemple, celui de Mars blessé par Diomede. Sans doute la raison ne permet pas qu'un dieu soit blessé par un mortel. Mais combien n'est-

en pas content du poëte, quand le dieu des combats va porter sa plainte à Jupiter, et que le maître des dieux et des hommes repousse d'un coup-d'œil terrible cette divinité sanguinaire qui cause tant de maux aux humains, et, loin de s'intéresser à son malheur, lui reproche de l'avoir trop mérité ! Quel tableau et quelle leçon ! On peut en prendre une idée dans l'ode de Rousseau *Sur la Paix*, où il a assez heureusement imité ce beau morceau de l'*Iliade*.

5o. L'Epopée doit-elle avoir un but moral ? C'est une question qu'on n'a pas dû faire; car l'Epopée étant ce qu'on appelle en poésie une fable, elle renferme nécessairement une leçon morale. Mais c'est ici que les critiques modernes se sont le plus égarés en voulant trouver dans les Anciens ce qui n'y était pas, et leur prêtant des intentions que probablement ils n'ont point eues. Le P. Lebossu emploie une partie d'un fort long Traité sur le poëme épique, à prouver qu'il est essentiellement allégorique, qu'il faut d'abord que le poëte établisse une vérité morale, et imagine une action qui en soit la preuve et le développement, et qu'ensuite il y adapte un fait historique et des personnages connus. Il est très-permis de douter que jamais les poëtes aient procédé de cette maniere. Il est bien vrai que les événemens de l'*Iliade* font voir tous les dangers de la discorde entre les chefs des nations; mais est-il sûr que ce fût le premier dessein d'Homere, et qu'il n'ait fait l'*Iliade* que pour développer cette leçon, et l'*Odyssée* que pour montrer qu'il ne falloit pas qu'un roi fût absent de ses Etats? Si cela étoit, le sujet d'un de ses poëmes seroit la condamnation de l'autre; car l'*Iliade* représente une foule de princes qui ont quitté leurs Etats pour venir assiéger Troye; et Homere ne nous fait entendre nulle part que

ces princes eussent tort de s'être réunis pour venger la querelle de Ménélas, l'hospitalité violée et l'injure faite à la Grèce. Cette guerre est aussi juste qu'une guerre peut l'être, et certainement Homere n'a pas voulu la condamner. Il peut donc y avoir de bonnes raisons pour qu'un roi s'absente de ses États; et sans aller bien loin pour le prouver, le czar Pierre a-t-il eu tort de quitter les siens? Et dans un poëme consacré à sa gloire, tel que celui qu'avoit entrepris Thomas, ses voyages ne feroient-ils pas une partie de cette gloire? J'aime mieux ici en croire Horace que le P. Lebossu. Homere (dit Horace dans une de ses épîtres) nous a fait voir dans *Ulysse* ce que peut le courage uni à la sagesse; et en effet, à son arrivée dans Ithaque, il eut besoin de l'un et de l'autre pour échapper aux dangers qui l'attendoient, et pour tromper seul tous les prétendans qui obsédaient sa femme et son palais. Quant au premier dessein du poëte épique, il est naturel de penser que ce qui le détermine à écrire, c'est d'abord la grandeur et l'intérêt du sujet qui s'offre à lui. Ce qui échauffe et met en mouvement l'imagination poétique, ce n'est pas la contemplation d'une vérité à développer, c'est un grand caractere, une grande action. La Grèce et l'Asie mineure étoient remplies de la mémoire de ce fameux siége de Troye, l'une des premieres époques des tems fabuleux. Les événemens qui suivirent ce siége, furent si long-tems célebres, que la plupart des poëtes tragiques en emprunterent les sujets de leurs pieces. N'est-il pas très probable qu'Homere recueillit toutes ces traditions pour en composer son *Iliade* et son *Odyssée*, et qu'il trouva de l'avantage à chanter devant les Grecs des faits et des héros également mémorables, et dont le souvenir leur étoit cher? En tout tems les

poëtes ont cherché plus ou moins à flatter la vanité nationale, et ont accommodé leurs conceptions aux idées les plus familieres à leurs contemporains. C'est une suite de leur principal objet, qui est de plaire. Ce n'est pas que j'oublie que dans les tems grossiers qu'on nomme héroïques, où l'écriture étoit à peine connue (où l'on en faisoit du moins très-peu d'usage), les poëtes étoient regardés comme des précepteurs de morale, parce qu'ils célébroient des hommes qui avaient été favorisés du ciel, et qu'ils prêchoient toujours dans leurs vers le respect que l'on devait aux dieux. La poésie alors avait quelque chose de sacré, parce qu'elle était, dans son origine, mêlée à toutes les cérémonies religieuses. Homere lui-même nous raconte dans l'*Odyssée*, qu'Agamemnon avoit laissé auprès de la reine Clytemnestre un de ces chantres divins, chargé de lui rappeler tous les jours, dans ses poésies, les préceptes de la vertu et les dangers du vice et qu'Egyste ne parvint à la corrompre que quand il l'eut déterminée à éloigner d'elle ce censeur qu'il craignait, et à l'exiler dans une île déserte. Mais il faut avouer aussi que, dans ces ces tems reculés, les idées de morale n'étaient pas si relevées qu'elles l'ont été depuis, et se sentaient de la grossiéreté des mœurs. C'est ce qui fait qu'il y a tant de choses dans Homere, qui blessent, comme on le verra ci-après, les idées que nous avons de l'héroïsme, depuis que les progrès de la raison et de la société nous ont appris à le mieux connaître. Il est tems d'en venir à ce qui regarde la personne et les ouvrages d'Homere; et l'examen de ses beautés, de ses défauts et des critiques bonnes ou mauvaises qu'on en a faites, me donnera lieu de développer successivement ce qui me reste à dire de l'ancienne Epopée.

HOMERE ET L'ILIADE.

Il n'y a point d'écrivain dont les ouvrages aient tant occupé la postérité ; il n'y en a point dont la personne soit moins connue. Un adorateur d'Homere pourrait dire que ce poëte ressemble à la Divinité, que l'on ne connaît que par ses œuvres. On ne sait où il est né, ni même bien précisément quand il a vécu. On conjecture, avec assez de vraisemblance, que l'époque de sa naissance remonte à près de mille ans avant Jésus-Christ, et trois cents ans après la guerre de Troye. Ce qu'on a dit de sa pauvreté, qui le réduisoit à demander l'aumône, n'est fondé que sur des traditions incertaines, et peut-être sur l'hospitalité qu'il recevoit dans les différens endroits où il récitoit ses vers. Suidas fait monter à quatre-vingt-dix le nombre des villes qui se disputoient l'honneur d'être la patrie d'Homere. L'empereur Adrien consulta les oracles, pour savoir à qui ce titre appartenait, et ils répondirent qu'Homere étoit né dans l'île d'Ithaque. Mais comme les oracles étoient déjà fort décrédités, leur autorité ne décida pas la question. La ville de Smyrne et l'île de Chio sont les deux contrées qui ont produit le plus de titres en leur faveur. Des savans ont écrit là-dessus de gros volumes qui ne nous ont rien appris ; et qu'importe, après tout, quel pays puisse se vanter d'avoir produit Homere? Il suffit que l'humanité s'honore de son génie, et que ses écrits appartiennent au Monde entier. Ce qu'on a écrit sur son origine et sur sa vie est aussi fabuleux que ses poëmes. Le commentateur Eustathe, qui le fait naître en Egypte, assure qu'il fut nourri par une prêtresse d'Isis, dont le sein distillait du miel au lieu de lait ; qu'une nuit on entendit l'enfant jeter des cris qui ressemblaient

au chant de neuf différens oiseaux, et que le lendemain on trouva dans son berceau neuf tourterelles qui jouaient avec lui. Héliodore prétend qu'il était fils de Mercure. Diodore de Sicile nous apprend qu'Homere avait trouvé le manuscrit d'une certaine Daphné, prêtresse du temple de Delphe, qui avait un talent admirable pour rendre en beaux vers les oracles des dieux, et que c'est de là qu'Homere les a transportés dans ses poëmes. D'autres le font descendre en droite ligne d'Apollon, de Linus et d'Orphée; et suivant les idées que ces noms réveillent en nous, on ne peut nier que celui d'Homere, mis à côté d'eux, n'ait au moins un air de famille. Enfin, il y en a qui prétendent que long-temps avant lui une femme de Memphis, nommée Phantasie, avait composé un poëme sur la guerre, et vous observerez qu'en grec, φαντασια, dont nous avons fait *fantaisie*, veut dire imagination. L'allégorie n'est pas difficile à pénétrer, et toutes ces traditions fabuleuses prouvent seulement le goût constant et décidé des Grecs pour les contes allégoriques, goût qui ne les abandonna pas même dans le moyen-âge, puisque la fable du miel et des tourterelles, dans Eustathe, désigne évidemment la douceur des vers d'Homere, et que celle d'Héliodore, qui lui donne Mercure pour pere, fait allusion à l'invention des arts, attribuée à Mercure. Quant aux vers de la sibylle Daphné, la vérité est que ceux d'Homere étant très-répandus, les oracles s'en servaient souvent pour rendre leurs réponses.

Il faudrait compiler des volumes sans nombre pour rassembler tous les divers jugemens qu'on a portés de lui; car il était de sa destinée d'être un sujet de discorde dans tous les siecles. Horace a placé Homere, pour la morale, au dessus de Chrysippe et de Crantor, deux chefs de l'école,

l'un du Portique, l'autre de l'Académie. Porphire, dans des tems postérieurs, a fait un Traité *sur la philosophie d'Homere*. Mais d'un autre côté Pythagore, qui ordonnait à ses disciples cinq ans de silence, et qui apparemment ne faisait pas grand cas du talent de bien parler, a mis Homere dans le Tartare pour avoir donné de fausses idées de la Divinité. L'on sait communément que Platon voulait le bannir de sa *Républi-que;* mais il n'est pas aussi commun de savoir comment ni pourquoi. On va reconnaître des idées abstraites et élevées, mais aussi des conséquences forcées et sophistiques dans les motifs de l'exil auquel il condamne les poëtes, et en même temps l'on retrouvera sa belle imagination dans la maniere dont il veut que cet exil s'exécute. Il faut d'abord savoir que Platon n'admet dans la nature que deux choses : l'idée originelle, et l'image qui est la ressemblance de l'idée, ou la copie du modele. Par l'idée originelle il entend Dieu, la pensée divine, et par les autres êtres toutes les formes que Dieu avait créées conformément à sa pensée. Il n'y a rien jusque-là que de grand et de philosophique; mais il ajoute: « Tous les objets » n'étant que des copies de ce premier modele, » les arts qui les imitent, ne font que copier des » copies : à quoi cela est-il bon ? » Ici le philosophe n'est plus qu'un sophiste; mais ce qui suit fait voir que si sa métaphysique était quelquefois forcée, son imagination était douce et riante. « Donc (dit-il), s'il se présente parmi » nous (c'est-à-dire parmi les citoyens de cette » République qui n'a jamais existé que dans les » livres de Platon) un poëte qui sache prendre » toutes sortes de formes et tout imiter, et qui » vienne nous présenter ses poëmes, nous lui té- » moignerons notre vénération, comme à un » homme sacré qu'il faut admirer et chérir

» mais nous lui dirons : Nous n'avons parmi » nous personne qui vous ressemble, et dans » notre constitution politique il ne nous est pas » permis d'en avoir ; et ensuite nous le renver» rons dans une autre ville après avoir répandu » sur lui des parfums et couronné sa tête de » fleurs. » Avouons qu'on ne peut pas donner à un arrêt de bannissement une tournure plus aimable, et que si la République de Platon existait, un poëte serait tenté d'y aller, ne fût-ce que pour en être renvoyé.

Au reste, quand il en vient à Homere lui-même, il témoigne la plus grande admiration pour son génie; il avoue qu'il lui faut du courage pour le condamner; que le respect et l'amour qu'il a depuis son enfance pour les écrits d'Homere, devraient enchaîner sa langue; qu'il le regarde comme le créateur de tous les poëtes qui l'ont suivi, et particuliérement des poëtes dramatiques; mais qu'enfin la vérité l'emporte sur tout. Alors il lui fait des reproches un peu plus clairement motivés que l'espece de proscription politique prononcée ci-dessus, et prouve fort au long que les dieux de l'*Iliade* sont faits pour donner une idée aussi fausse qu'indigne de la Divinité; ce qui certainement n'étoit pas difficile à démontrer en philosophie.

Pour justifier ces dieux d'Homere, les Anciens et les modernes ont eu recours à l'allégorie, et dans ce système ils ont mêlé, comme dans tout le reste, la vérité à l'erreur. Il est hors de doute que les allégories et les emblêmes sont de la plus haute antiquité. Ce fut partout la premiere philosophie et la premiere religion : c'était particuliérement l'esprit des Orientaux et la science des Egyptiens. Homere avait long-tems voyagé chez eux, et soit qu'il fût né dans la Grece même ou dans une des colonies grecques qui couvraient

les côtes d'Ionie, il dut être imbu dès son enfance des notions les plus familieres aux peuples de ces contrées. Les mysteres d'Eleusis n'étaient autre chose que des emblêmes de morale : il est prouvé que le sixieme livre de l'*Enéide* est une description exacte de ces mysteres et un résumé de la philosophie de Pythagore. Plusieurs des fictions d'Homere ont un sens allégorique si évident, qu'on ne peut s'y refuser. On sait aussi que long-tems après lui c'était un usage général parmi les poëtes, de désigner l'air par Junon, le feu par Vulcain, la terre par Cybele, la mer par Neptune, etc. Tout cela est incontestable; mais ne voir dans toute l'*Iliade* que des êtres moraux personnifiés est une idée aussi fausse en spéculation, qu'elle seroit froide en poésie; et ce qu'il y a de pis, c'est que cette explication forcée et chimérique ne sauve rien, et qu'en prenant Jupiter pour la puissance de Dieu, le Destin pour sa volonté, Junon pour sa justice, Vénus pour sa miséricorde, et Minerve pour sa sagesse, il y a encore plus d'inconséquences à dévorer, qu'en les prenant pour ce qu'elles sont dans l'*Iliade*, c'est-à-dire, pour des divinités conduites par toutes les passions des hommes. Ne vaut-il pas mieux laisser les choses comme elles sont, et avouer qu'Homere a peint les dieux précisément tels que la croyance vulgaire les représentait ? C'est pour nous un défaut, sans doute ; et ce qui prouve qu'on l'a senti longtems avant nous, c'est que Virgile, qui a fait usage des mêmes divinités, les fait agir d'une manière plus raisonnable et plus décente, parce que son siecle était plus éclairé ; ce qui n'empêche pas que dans l'*Enéide* même on ne trouve bien des choses aussi étrangeres à nos mœurs et à nos idées, que dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Renfermons-nous donc dans cette seule apologie si

simple et si plausible, que les devoirs d'un poëte et d'un philosophe sont très-différens; que si l'on demande à l'un de s'élever au dessus des idées vulgaires qu'il doit rectifier, on ne demande au poëte que de bien peindre ce qui est. Il est l'historien de la Nature et n'en est pas le réformateur, et l'on peut dire à ceux qui ne sont pas contens des dieux et des héros d'Homere: Que vouliez-vous donc qu'il fît? Pouvait-il faire une religion autre que celle de son pays, et peindre d'autres mœurs que celles qu'il connaissait?

On n'a pas épargné ses héros plus que ses dieux, et ils sont tout aussi aisés à justifier par le même principe. Il est incontestable que de son tems la force du corps faisait tout; que les guerriers étant couverts de fer et d'airain, celui qui pouvait soutenir facilement l'armure la plus forte et la plus pesante, porter le coup le plus vigoureux, percer avec le plus de force les cuirasses et les boucliers, était un homme formidable, était un héros. Cette supériorité une fois reconnue, réglait son rang; et de là vient que dans l'*Iliade* il est si commun de voir un guerrier très-brave avouer qu'un autre lui est supérieur, et se retirer devant lui. Aujourd'hui que des armes également faciles à manier pour tout le monde, et le principe de l'honneur qui défend à un homme de céder à un autre homme, ont mis sur la même ligne tous ceux qui peuvent combattre, on serait blessé avec raison de voir un guerrier fuir devant un autre, et s'avouer son inférieur. Mais dans Homere, Enée dit sans honte à Achille: *Je sais bien que tu es plus vaillant que moi;* ce qui signifie seulement, je sais que tu es plus fort. Il est vrai qu'il ajoute: *Mais pourtant si quelque Dieu me protége, je pourrai te vaincre;* et voilà le principe le plus généralement répandu dans l'*Iliade*, c'est que tout vient des dieux, la

force, le succès, la sagesse. Lorsque Agamemnon veut se justifier d'avoir outragé Achille, il dit que quelque dieu avait troublé sa raison. C'est la protection de tel ou tel dieu qui fait triompher tour-à-tour les héros grecs et troyens, aujourd'hui Hector, demain Diomede. Ce sont les dieux qui répandent la consternation dans les armées, ou qui les animent au combat; et il ne faut pas croire que cette intervention des dieux diminue la gloire des guerriers, parce que l'on voit clairement que, dans leurs idées, ce qu'il y a de plus glorieux pour un mortel, ce qui le releve le plus aux yeux des autres hommes, c'est d'être favorisé du ciel. Achille dit à Patrocle: « *Garde-» toi d'attaquer Hector; il a toujours près de lui » quelque dieu qui le protége.* » Aussi n'y a-t-il pas un seul des héros de l'*Iliade*, Achille excepté, à qui il n'arrive de se retirer devant un autre: ce qui distingue les plus braves, tels qu'Ajax et Diomede, c'est de se retirer en combattant; et l'on peut observer à la gloire du poëte, que, malgré cette puissance des dieux qui semblerait devoir tout confondre, il conserve à tous ses personnages la grandeur qui leur est propre, et le caractère qu'il leur a donné. C'est un de ses plus grands mérites aux yeux de tous les bons juges, que cet art de soutenir et de varier un grand nombre de caracteres, et de donner à tous ses personnages une physionomie particuliere. Lamotte lui a contesté ce mérite, et c'est une de ses injustices. Agamemnon est le seul, si j'ose le dire, qui me paraisse jouer un rôle peu noble et peu digne de son rang. Je ne lui reproche pas sa querelle avec Achille, puisqu'elle est le fondement du poëme, et que d'ailleurs elle est suffisamment motivée par le caractere altier que le poëte lui donne; mais d'ailleurs il ne fait rien qui excuse ses torts envers Achille, et qui justi-

fie la prééminence qu'il a parmi tous ces rois. Il n'assemble deux fois les chefs de l'armée que pour les exhorter à la fuite, et quelques subtilités qu'on ait imaginées pour pallier cette conduite, elle n'en est pas moins inexcusable. Le vrai modele d'un général, c'est le Godefroi du Tasse, et c'est aussi le Tasse qui seul peut le disputer à Homere dans cette partie de l'Epopée, qui consiste dans la beauté soutenue et l'attachante variété des caracteres.

Achille est en ce genre le chef-d'œuvre de l'Épopée, et Lamotte lui-même, ce grand détracteur d'Homere, en est convenu. On a dit très-légérement que sa valeur n'avait rien qui excitât l'admiration, parce qu'il était invulnérable. Ceux qui se sont arrêtés à cette fable du talon d'Achille, répandue depuis Homere, n'ont pas songé qu'il n'en est pas dit un mot dans l'*Iliade*, et s'ils l'avaient lue, ils auraient vu que, bien loin d'être invulnérable, il est blessé une fois à la main et voit couler son sang. Mais une adresse admirable du poëte, c'est, comme l'a très-bien remarqué Lamotte, d'avoir donné à ce jeune héros la certitude qu'il périra devant les murs de Troye. Il ne fallait rien moins pour balancer cette supériorité reconnue qu'il a sur tous les autres guerriers. Il a beau porter la mort de tous côtés, il peut la trouver à chaque pas, et quoiqu'il ne puisse rencontrer un vainqueur il est sûr de marcher à la mort. Sa jeunesse, sa beauté, une déesse pour mere, tous ces avantages qu'il a sacrifiés à la gloire quand il a accepté volontairement une fin prématurée et inévitable, tout sert à répandre d'abord sur lui cet éclat et cet intérêt qui s'attache aux hommes extraordinaires. Dès-lors, on n'est plus étonné que le ciel s'intéresse à ce point dans sa querelle, que Jupiter promette à Thétis de le venger, et de

donner la victoire aux Troyens, jusqu'à ce que les Grecs humiliés expient son injure et implorent son appui. Et quelle haute et sublime idée, que d'avoir fait du repos d'un guerrier l'action d'un poëme ! Cette seule conception suffirait pour caractériser un homme de génie. Tous les événemens sont disposés dans l'*Iliade* pour agrandir le héros, et tout ce qui est grand autour de lui le releve encore. Quand les Grecs fuient devant Hector, l'attention se porte aussitôt sur Achille, qui, tranquille dans sa tente, plaint tant de braves gens immolés à l'orgueil d'Agamemnon, et s'applaudit de voir cet orgueil abaissé. Il voit la Grece entiere à ses pieds, et il est inexorable; mais il cede aux larmes d'un ami, et permet à Patrocle de combattre sous l'armure d'Achille. Avec quelle tendresse il lui recommande de s'arrêter quand il aura repoussé les Troyens, et de ne pas chercher Hector ! Dans quelle profonde douleur le jette la perte de cet ami si cher, le compagnon de son enfance ! La vengeance lui a fait quitter les armes, la vengeance seule peut les lui faire reprendre. Ce n'est pas la Grece qu'il veut servir, c'est Patrocle qu'il veut venger. Il pleure encore Patrocle en traînant le cadavre de son meurtrier, et mêle aux larmes de l'amitié les larmes de la rage. Mais il pleure aussi en rendant au vieux Priam le corps de son malheureux fils; il s'attendrit sur cet infortuné vieillard, et menace encore en s'attendrissant. Ainsi, de ce mélange de sensibilité et de fureur, de férocité et de pitié, de cet ascendant qu'on aime à voir à un homme sur les autres hommes, et de ces faiblesses qu'on aime à retrouver dans ce qui est grand, se forme le caractère le plus poétique qu'on ait jamais imaginé.

Les mœurs sont aussi une des parties les plus

importantes de l'Epopée, et ce n'est pas celle sur laquelle les critiques aient été le moins injustes envers Homere. Ils ont un double tort, celui d'oublier que le poëte avait dû peindre les mœurs de son tems, et n'avait pu même en peindre d'autres, et celui de ne pas reconnaître que ces mêmes mœurs, quoique fort éloignées de la délicatesse raffinée des nôtres, et quelquefois choquantes en elles-mêmes, sont souvent d'une simplicité également intéressante en morale et en poésie. Lamotte semble plaindre le siecle d'Homere de n'avoir pas connu la magnificence du nôtre. « On ne voit point autour des rois » (dit-il) une foule d'officiers ni de gardes; les » enfans des souverains travaillent aux jardins, » et gardent les troupeaux de leur pere. Les » palais ne sont point superbes, les tables ne » sont point somptueuses. Agamemnon s'habille » lui-même, et Achille apprête de ses propres » mains le repas qu'il donne aux députés de l'ar- » mée. Il ne faut point en faire un reproche à » Homere; mais son siecle était grossier, et par- » là la peinture en est devenue désagréable à des » siecles plus délicats. »

Quand il ne serait pas bien démontré d'ailleurs que Lamotte n'était pas né pour sentir la poésie, ce seul passage suffirait pour m'en convaincre. Il faut être bien étranger dans les arts pour ne pas savoir que plus les objets d'imitation sont rapprochés du premier modele qui est la Nature (sans tomber toutefois dans le bas et le dégoûtant), plus ils sont favorables à l'artiste, propres à développer son talent et à produire l'effet qu'il se propose. Un poëte n'a pas plus besoin de pompe et de luxe pour faire briller ses couleurs, qu'un sculpteur n'a besoin d'or et d'argent pour faire une belle statue. On sait ce mot de Zeuxis à un peintre médiocre qui avait

représenté Vénus chargée d'atours et de parures: *Tu as raison, mon ami, de la faire riche, ne pouvant pas la faire belle.* Qu'on donne pour sujet à un peintre les ambassadeurs d'un grand roi demandant en mariage pour leur maître la fille d'un roi voisin, et entourés de toute cette magnificence moderne qui paraît à Lamotte une si belle chose, et demandez-lui s'il lui sera facile de mettre dans ce tableau tout l'intérêt que Greuze a mis dans l'*Accordée de village.* Faites la même proposition à un poëte, donnez-lui le choix des deux sujets, et vous verrez s'il balancera. La raison en est simple; c'est que dans l'un il n'est guere possible de parler qu'aux yeux et à l'imagination, et dans l'autre il est aisé de parler au cœur. Les poëtes anciens et modernes sont remplis de peintures touchantes de la pauvreté, de la simplicité, de la frugalité. Ce sont des morceaux que l'on cite, que l'on sait par cœur, et tout le luxe des cours n'a fourni que quelques détails brillans qu'à peine on a remarqués. Lamotte ne pouvait s'accoutumer à voir Achille préparer lui-même le repas qu'il donne aux députés d'Agamemnon; mais qu'on lise cet endroit dans l'*Iliade*, que l'on entende le héros dire à son ami de remplir un grand vase du vin le plus pur, et de distribuer des coupes, parce qu'il reçoit (dit-il) sous sa tente les hommes qu'il chérit le plus; qu'on le voie ensuite, avec Patrocle et Automédon, se partager les soins du repas, mettre sur le feu les vases d'airain, placer sur les charbons ardens la chair d'un agneau et d'un chevreau, préparer et distribuer les viandes, et qu'on se demande si l'on aimerait mieux qu'Achille dît à son maître-d'hôtel d'ordonner à son cuisinier un grand repas. Qui est-ce qui ne sentira pas combien le tableau d'Homere est vivant et animé? combien cette hospitalité simple

et franche, ces soins, ces empressemens de la part d'un héros tel qu'Achille, recevant Ajax et Ulysse, bien loin de rabaisser à nos yeux une grandeur réelle, la rendent plus aimable et plus intéressante, en la rapprochant de nous dans ce qui est commun à tous les hommes? Un poëte qui aurait à traiter cet endroit de l'Histoire, où Curius reçoit les députés de Pyrrhus, qui viennent pour le corrompre par des présens, s'aviserait-il de retrancher les légumes que Curius apprête lui-même, et qu'il sert aux députés en leur disant : *Vous voyez que celui qui vit de cette sorte n'a besoin de rien. Les Romains ne se soucient point d'avoir de l'or ; ils veulent commander à ceux qui en ont.* Avouons que le plat de légumes ne gâte rien à cette réponse. Des gens qui se croient délicats, ont été blessés de voir Nausicaa, la fille d'Alcinoüs, roi des Phéaciens, aller elle-même avec ses femmes laver ses robes et celles de ses freres. C'est un des endroits de l'*Odyssée*, que Fénélon aimait le mieux et avec raison. Il n'y en a point où Homere ait mis plus de grâce et de vérité. On est charmé de la modestie, de l'ingénuité, de la retenue et de la bonté noble et compatissante de cette jeune princesse, lorsque Ulysse, échappé du naufrage, se présente devant elle, et implore sa protection et ses secours. Avec quel plaisir on voit la compassion si naturelle à son sexe, surmonter la frayeur que doit lui inspirer la vue d'un homme à moitié couvert de feuillage, enfin dans l'état déplorable d'un malheureux sauvé des flots ! Elle écoute la priere du suppliant; elle arrête ses compagnes, qui s'enfuyaient avec de grands cris, lui fait donner des habits, lui promet son assistance et celle de ses parens, et remontant sur son char pour reprendre le chemin de la ville, elle a soin de ralentir la course de ses

chevaux afin qu'Ulysse fatigué ait moins de peine à la suivre. C'est en sachant descendre à propos à cette vérité de détails, que l'on saisit la Nature et qu'on la fait sentir. C'est un mérite qui manque trop souvent aux Modernes. Fénélon nous a reproché là-dessus une délicatesse dédaigneuse, qui tenait également à nos mœurs et à notre langue. « On a (dit-il) tant » de peur d'être bas, qu'on est d'ordinaire sec » et vague dans les expressions. Nous avons là- » dessus une fausse politesse, semblable à celle » de certains provinciaux qui se piquent de bel- » esprit, et qui croiraient s'abaisser en nom- » mant les choses par leur nom. » Cette remarque de Fénélon n'est que trop juste. Aussi les vrais connaisseurs savent-ils un gré infini à ceux de nos écrivains qui se sont heureusement efforcés de corriger la langue et le style de cette délicatesse mal entendue, et qui ont su employer avec intérêt toutes les circonstances que le sujet pouvait leur fournir (1).

---

(1) Lafontaine est un de ceux en qui ce mérite est le plus remarquable, et c'est une suite de ce naturel heureux qui est le caractere de son talent. Voyez comme il peint Philémon et Baucis, recevant dans leur cabane Jupiter et Mercure, déguisés en voyageurs, et qui n'ont trouvé nulle part l'hospitalité qu'ils demandaient.

Près enfin de quitter un séjour si profane,
Ils virent à l'écart une étroite cabane,
Demeure hospitaliere, humble et chaste maison.
Mercure frappe, on ouvre : aussitôt Philémon
Vient au-devant des dieux et leur tient ce langage :
« Vous me semblez tous deux fatigués du voyage.
» Reposez-vous : usez du peu que nous avons.
» L'aide des dieux a fait que nous le conservons.
» Usez-en, saluez ces Pénates d'argile.
» Jamais le ciel ne fut aux humains si facile
» Que quand Jupiter même était de simple bois;
» Depuis qu'on l'a fait d'or, il est sourd à nos voix.
» Baucis, ne tardez point, faites tiédir cette onde.
» Encor que le pouvoir au desir ne réponde,

Un des reproches les plus fondés que l'on ait faits à l'auteur de l'*Iliade*, c'est la continuité des combats qui en remplissent à peu près la moitié. C'est trop, sans doute, et quatre ou

---

» Nos hôtes agréeront les soins qui leur sont dus. »
Quelques restes de feu sous la cendre épandus,
D'un souffle haletant par Baucis s'allumerent :
Des branches de bois sec aussitôt s'enflammerent.
L'onde tiede, on lava les pieds des voyageurs.
Philémon les pria d'excuser ces longueurs,
Et pour tromper l'ennui d'une attente importune,
Il entretient les dieux, non point sur la fortune,
Sur ses jeux, sur la pompe et la grandeur des rois,
Mais sur ce que les champs, les vergers et les bois
Ont de plus innocent, de plus doux, de plus rare.
Cependant par Baucis le festin se prépare.
La table où l'on servit le champêtre repas,
Fut d'ais non façonnés à l'aide du compas ;
Encore assure-t-on, si l'histoire en est crue,
Qu'en un de ses supports le tems l'avait rompue.
Baucis en égala les appuis chancelans,
Du débris d'un vieux vase, autre injure des ans.

Voilà de ces morceaux qui sont sans prix pour les ames sensibles. Et à quoi tient le charme de cette peinture? A cette vérité des plus petits détails de l'extrême indigence jointe à l'extrême bonté, et que le poëte a su exprimer de manière à être toujours tout près de la Nature, et jamais au dessous de la poésie. Vous voyez tout, et tout vous fait plaisir. Vous voyez la bonne vieille souffler le feu, chauffer de l'eau, dresser la table; mais comment ! et combien le poëte est peintre : ce *souffle haletant* de Baucis ; voilà la faiblesse de l'âge, et cette faiblesse releve son empressement. Donnez à un poëte vulgaire à peindre une table à moitié pourrie, soutenue avec un pot cassé (car il faut bien le dire ; c'est là ce que peint Lafontaine), on désespérerait d'en venir à bout. C'est pourtant ce qui lui fournit deux vers divins :

Baucis en égala les appuis chancelans,
Du débris d'un vieux vase, autre injure des ans.

Comme ce dernier hémistiche, qui semble vieillir à la fois tout ce qui est autour de Philémon et de Baucis, acheve le tableau en fixant l'imagination sur cette *injure des ans*, à qui rien ne peut échapper! Voilà ce qu'on appelle proprement l'intérêt de style dans son plus haut degré, et c'est le secret des grands écrivains.

cinq chants de suite, qui ne contiennent que des batailles, ont nécessairement un ton trop uniforme, et sont un défaut réel que Virgile et le Tasse ont su éviter. Mais en convenant de ce défaut qui tient à la fois à la simplicité du plan et à l'étendue du poëme, j'oserais dire qu'il n'y avoit qu'Homere qui fût capable de racheter cette faute, et même de s'en faire, sous un autre point de vue, un mérite réel, par l'étonnante richesse d'imagination qu'il a prodiguée dans ces combats. Ce n'est point ici le langage d'une admiration outrée pour l'antiquité. Je rends un compte exact de l'impression que j'ai tout récemment éprouvée. Il y avait bien des années qu'il ne m'était arrivé de lire de suite plus d'un chant ou deux de l'*Iliade*. On ne peut guere en lire davantage quand on se livre au plaisir de détailler les beautés d'un style tel que celui d'Homere, et d'une langue que l'on goûte davantage à mesure qu'on l'étudie. Mais en dernier lieu, voulant prendre une idée juste de l'effet total du poëme, je lus de suite les douze premiers chants. Je fus frappé de la marche simple et noble de l'ouvrage, de l'intérêt de l'exposition, de la maniere dont les premiers mouvemens des deux armées commencent, par un combat singulier entre Ménélas et Pâris, les deux principales causes de la querelle, et de l'art que montre le poëte en faisant intervenir les dieux pour interrompre un combat dont l'issue devait terminer la guerre. Je remarquai cet endroit où Hélene passe devant les vieillards troyens, qui la regardent avec admiration, et ne s'étonnent plus, en la voyant, que l'Europe et l'Asie se soient armées pour elle; et cette conversation avec Priam, à qui elle fait connaître les principaux chefs de la Grece, que le vieux roi, assis sur une tour élevée, voit com-

battre sous les murs. Je fus attendri de cette scene touchante des adieux d'Hector et d'Andromaque quand ce héros, qui a quitté le champ de bataille pour venir ordonner un sacrifice, retourne au combat et sort de Troye pour n'y plus rentrer. Cependant plus ces morceaux me faisaient de plaisir, plus je regrettais qu'il n'y eût pas un plus grand nombre de ces épisodes pour varier l'uniformité de l'action principale, qui, depuis le quatrieme chant jusqu'à la fin du huitieme, me montrait toujours les Troyens combattant contre les Grecs. Le neuvieme chant me parut l'emporter sur tout ce qui avait précédé; c'est ce chant si dramatique où Homere, aussi grand orateur que grand poëte, a donné des modeles de tous les genres d'éloquence, dans les discours de Phénix, d'Ulysse, d'Ajax, qui tour-à-tour s'efforcent de fléchir l'inexorable Achille, et dans cette belle réponse du héros, où il déploie son ame toute entiere. Après cette scene si attachante, je trouvai faible l'épisode de Diomede et d'Ulysse, qui vont la nuit enlever les chevaux de Rhésus, épisode que Virgile, en l'imitant, a passé de si loin dans celui de Nisus et Euryale. Je voyais avec regret, je l'avoue, que les combats allaient recommencer après l'ambassade des Grecs, et je me disais qu'il était bien difficile que le poëte fît autre chose que de se ressembler en travaillant toujours sur un même fonds. Mais quand je le vis tout à coup devenir supérieur à lui-même dans l'onzieme chant et dans les suivans, s'élever d'un essor rapide à une hauteur qui semblait s'accroître sans cesse, donner à son action une face nouvelle, substituer à quelques combats particuliers le choc épouvantable de deux grandes masses précipitées l'une contre l'autre par les héros qui les commandent et les dieux qui les

animent, balancer long-temps avec un art inconcevable une victoire que les décrets de Jupiter ont promise à la valeur d'Hector, alors la verve du poëte me parut embrâsée de tout le feu des deux armées; ce que j'avais lu jusque-là et ce que je lisais, me rappelait l'idée d'un incendie qui, après avoir consumé quelques édifices, aurait paru s'éteindre faute d'alimens, et qui, ranimé par un vent terrible, aurait mis en un moment toute une ville en flammes. Je suivais, sans pouvoir respirer, le poëte qui m'entraînait avec lui; j'étais sur le champ de bataille, je voyais les Grecs pressés entre les retranchemens qu'ils avaient construits et les vaisseaux qui étaient leur dernier asyle; les Troyens se précipitant en foule pour forcer cette barriere, Sarpédon arrachant un des créneaux de la muraille, Hector lançant un rocher énorme contre les portes qui la fermaient, les faisant voler en éclats, et demandant à grands cris une torche pour embrâser les vaisseaux; presque tous les chefs de la Grece, Agamemnon, Ulysse, Diomede, Euripile, Machaon, blessés et hors de combat; le seul Ajax, le dernier rempart des Grecs, les couvrant de sa valeur et de son bouclier, accablé de fatigue, trempé de sueur, poussé jusque sur son vaisseau et repoussant toujours l'ennemi vainqueur; enfin la flamme s'élevant de la flotte embrâsée, et dans ce moment cette grande et imposante figure d'Achille, monté sur la pouppe de son navire, et regardant avec une joie tranquille et cruelle ce signal que Jupiter avait promis et qu'attendait sa vengeance. Je m'arrêtai, comme malgré moi, pour me livrer à la contemplation du vaste génie qui avait construit cette machine, et qui, dans l'instant où je le croyais épuisé, avait pu ainsi s'agrandir à mes yeux; j'éprouvais une sorte de ravisse-

ment inexprimable; je crus avoir connu, pour la premiere fois, tout ce qu'était Homere; j'avais un plaisir secret et indicible à sentir que mon admiration était égale à son génie et à sa renommée, que ce n'était pas en vain que trente siecles avaient consacré son nom, et c'était pour moi une double jouissance de trouver un homme si grand et tous les autres si justes.

Mais lorsque ensuite je passai de cette espece d'extase au desir si naturel de communiquer l'impression que j'avois reçue, à ceux qui devoient m'entendre, et qui ne pouvoient entendre Homere, je songeai avec douleur qu'aucune des traductions que nous avons, quel qu'en soit le mérite, que je suis loin de vouloir diminuer, ne pouvait justifier à vos yeux ni faire passer en vous ce que j'avois ressenti, et je souhaitais, du fond du cœur, qu'il s'élevât quelque jour un poëte capable de vous montrer Homere comme on vous a montré Virgile.

Un autre sentiment que je ne dissimulerai pas, et qui paroîtra bien naturel à ceux qui aiment véritablement les arts, c'est que dans le transport de ma reconnaissance (car on peut en avoir pour ceux qui nous font passer des momens si délicieux) je me reprochais, avec une sorte de honte, d'avoir eu le courage d'observer jusque-là quelques fautes et quelques faiblesses : tout avoit disparu devant cet amas de beautés. J'eus besoin, pour me pardonner à moi-même, de me rappeler que les amateurs les plus éclairés et les plus sensibles, tels que Rollin lui-même, avaient rencontré dans l'*Iliade* (et je me sers ici des termes de ce judicieux critique), « des endroits faibles, défectueux, traî» nans; des harangues trop longues ou dépla» cées, des descriptions trop détaillées, des » répétitions désagréables, des comparaisons trop

» uniformes, trop accumulées ou dénuées de » justesse.» C'est sur ces détails que Lamotte a eu raison. On lui a tout nié, et l'on a eu tort. Il fallait avouer tout, et se borner à cette réponse: La meilleure critique ne détruit pas le mérite d'un ouvrage en montrant ses défauts : il n'y a de critique vraiment redoutable que celle qui montre l'absence des beautés. Celles d'Homere sont d'abord dans son plan et dans son ordonnance générale. On ne les peut nier sans injustice, et on les démontrerait sans peine. Il y en a d'autres, les plus puissantes pour faire vivre un ouvrage dans la mémoire des hommes, parce qu'elles contribuent plus que tout le reste à le faire relire; ce sont celles du style : elles sont perdues pour nous en partie, quant à ce qui regarde la diction que les Grecs seuls pouvaient bien apprécier; mais elle sont sensibles, même pour nous, dans ce qui regarde les idées, les images, l'harmonie et le mouvement. Apprenez le grec, Lamotte! Lisez Homere dans sa langue, et si vous n'admirez pas assez ses beautés pour excuser ses défauts, gardez-vous de le juger; car vous serez seul contre trois mille ans de renommée et contre toutes les nations éclairées; et surtout gardez-vous de le traduire, car c'est le seul mal que vous puissiez lui faire.

Lamotte, l'un des esprits les plus anti-poétiques qui aient jamais existé, anéantit Homere dans sa version abrégée. Il détruit tout ce qu'il touche. Phénix dit à son éleve Achille (dans l'original):

Filles de Jupiter, les modestes prieres
Plaintives et baissant leurs humides paupieres,
Le front couvert de deuil, marchent en chancelant:
Elles suivent de loin, d'un pied faible et tremblant,
L'Injure au front superbe, à la marche rapide;
L'une frappe et détruit dans sa course homicide;

Les autres à leur suite amenant les bienfaits,
Arrivent pour guérir tous les maux qu'elle a faits.
Heureux qui les accueille ! heureux qui les honore !
Il en est écouté quand sa voix les implore.
Si l'Orgueil les rebute, aux pieds du roi des dieux
Elles vont accuser les mépris odieux,
Et demandent de lui que l'Injure inflexible
S'attache sur les pas du mortel insensible.

Qu'est-ce que Lamotte substitue à cette charmante allégorie, si conforme aux idées religieuses des Grecs, et si bien placée dans la bouche d'un vieillard suppliant ? Rien que ces deux vers :

On offense les dieux ; mais par des sacrifices,
De ces dieux irrités on fait des dieux propices.

Quel malheureux don que l'esprit, s'écrie Voltaire, *s'il a empêché Lamotte de sentir de pareilles beautés !*

Il en fait aussi un bien malheureux usage, quand il s'épuise en frivoles sophismes pour nous persuader que la grande réputation d'Homere n'est qu'un préjugé qui a passé des Anciens jusqu'à nous. On lui objecte l'opinion d'Aristote, qui n'a nulle part le ton de l'enthousiasme, et qui a toujours celui de la raison tranquille ; qui, dans vingt endroits de ses ouvrages, cite toujours Homere comme le meilleur modele à suivre, et le met sans aucune comparaison au dessus de tous les poëtes. La réponse de Lamotte est curieuse. D'abord il imagine que le philosophe a fort bien pu n'admirer Homere que pour faire sa cour à son éleve Alexandre, qui étoit adorateur passionné du poëte. Mais n'est-il pas un peu plus vraisemblable que c'est le précepteur qui sut inspirer à son disciple cette grande vénération pour Homere ? Il ajoute : « Je crois du moins que son esprit de système

» lui ayant fait entrevoir un art dans le poëme » d'Homere, il est devenu amoureux de sa dé» couverte, et qu'il a employé pour la justifier, » cette subtilité obscure qui lui étoit si natu» relle. »

Il est difficile d'entasser dans une phrase des idées plus évidemment fausses. Il ne falloit assurément aucun *esprit de sistême* pour *entrevoir un art* dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Le bon sens le plus commun suffit pour reconnoître un art dans tout ce qui présente un dessein, un plan, une distribution de parties arrangées pour former un tout, un but vers lequel tout marche et tout arrive. Il n'y a point de *découverte* à faire sur ce que tout le monde aperçoit du premier coup-d'œil. A l'égard de la *subtilité naturelle* à Aristote, on peut en trouver dans sa philosophie; mais un esprit qui n'aurait été que subtil, n'aurait pas transmis à la postérité le meilleur ouvrage élémentaire qui existe sur les arts de l'imagination, le plus lumineux, le plus fécond en principes vrais et essentiels. Ici Lamotte n'est pas meilleur juge d'Aristote que d'Homere. Il dément tous les faits, confond toutes les notions reçues pour soutenir sa these erronée. Il veut absolument que l'estime qu'on eut pour Homere soit un effet de l'ignorance des Grecs, *qui ne connoissaient rien dans le même genre, et qui ne lui voyaient point de concurrent*, et il oublie que Fabricius compte soixante-dix poëtes qui avoient écrit avant Homere dans le genre héroïque. Leur existence est attestée par les témoignages les plus anciens, et l'on cite les titres de leurs ouvrages, quoiqu'ils ne soient pas venus jusqu'à nous. Il oublie que quand Aristote écrivit sa *Poétique*, Euripide et Sophocle avoient perfectionné la tragédie, Démosthene l'éloquence, et que tous les arts

étaient cultivés avec éclat dans Athenes. N'y avait-il pas alors assez de lumieres et de goût pour juger les poëmes d'Homere? *Ce n'est*, dit-il, *que la connaissance du parfait qui nous dégoûte du médiocre*. Voilà une expression étrangement placée à propos d'Homere. Qui croirait que l'auteur de l'*Iliade* fut un homme médiocre? Lamotte pouvait-il ignorer que l'on n'appelle médiocre que ce qui ne s'élève point aux grandes beautés, et qu'un ouvrage qui en est rempli, peut être très-imparfait s'il est mêlé de beaucoup de défauts, mais ne peut jamais être *médiocre?* Assurément il y a beaucoup de fautes dans *Cinna :* est-ce une production *médiocre ?* De plus, je demanderais à Lamotte où était donc cette *perfection* qu'il croyait pouvoir opposer à la *médiocrité* d'Homere? Ce n'est pas même Virgile; car s'il est supérieur au poëte grec par le fini des détails, par la sagesse des idées, par le tact des convenances, l'*Enéide*, de l'aveu de tout le monde, est très-inférieure à l'*Iliade*, par le plan, l'ordonnance, la nature du sujet, le caractere du héros, enfin par l'effet total. C'est une vérité reconnue. On sait qu'il a fondu dans un poëme de douze chants les deux poëmes d'Homere, qui en ont chacun vingt-quatre; ce qui prouve qu'il avait judicieusement senti, ainsi que nous, que le poëte grec était trop long et trop diffus. Il a imité continuellement l'*Odyssée* dans ses six premiers livres, et l'*Iliade* dans ses six derniers. L'on convient que s'il a prodigieusement surpassé l'une, il est resté fort au dessous de l'autre, et que la seconde moitié de son poëme est absolument sans intérêt : c'est même, à ce qu'on croit, par cette raison qu'il voulait, en mourant, brûler son ouvrage. Il a donc fait en ce sens un double honneur à Homere. Quel homme, que celui qui

a servi de modele et de guide à un poëte tel que Virgile, et qui, malgré l'*Enéide*, a conservé le premier rang! Lamotte ne parle ni du Camoëns ni de Milton, qui alors n'étaient pas connus en France. Il ne dit qu'un mot du Tasse; ce qui est d'autant plus étonnant, que c'était le seul dont il pût se servir avec avantage, puisque le Tasse est le seul que l'on ait mis au dessus d'Homere lui-même pour l'ensemble et l'intérêt de l'ouvrage, en avouant qu'il n'en approche pas pour le style. Apparemment que Lamotte ne savait pas l'italien, ou qu'il était subjugué par l'autorité de Boileau. Mais quels sont enfin les modeles de cette perfection qu'il ne trouve pas dans l'*Iliade?* Ce sont (on ne s'y attendrait pas) le *Clovis* de Desmarets, et le *Saint Louis* du P. Lemoine. « Ils m'ont paru (dit-il) de » beaucoup meilleurs que l'*Iliade* par la clarté » du dessein, par l'unité d'action, par des idées » plus saines de la Divinité, par un discerne- » ment plus juste de la vertu et du vice, par des » caracteres plus beaux et mieux soutenus, par » des épisodes plus intéressans, par des incidens » mieux préparés et moins prévus, par des dis- » cours plus grands, mieux choisis et mieux ar- » rangés dans l'ordre de la passion, et enfin par » des comparaisons plus justes et mieux assor- » ties. » En voilà beaucoup, et si tout cela était vrai, on ne se consolerait pas que tant d'avantages aient été perdus dans des poëmes que, de l'aveu même du panégyriste, il est impossible de lire; car c'est par-là qu'il finit, et c'est le cas d'appliquer à ces illisibles modeles de régularité, le mot du grand Condé, à propos de la *Zénobie* de l'abbé d'Aubignac, qui avait fait bâiller tout Paris, et qui était, disait-on, parfaitement conforme aux regles : *Je pardonne volontiers à l'abbé d'Aubignac d'avoir suivi les*

regles; mais je ne pardonne pas aux regles d'avoir fait faire à l'abbé d'Aubignac une si mauvaise piece. Rassurons-nous pourtant : il ne faut pas plus en croire Lamotte sur toutes les qualités qu'il accorde à Desmarets et au P. Lemoine, que sur celles qu'il refuse à Homere. Il y a des étincelles de génie dans le *Saint Louis*, et l'auteur avait de la verve; mais en général ce poëme et le *Clovis* ne sont guere meilleurs pour le fond que pour le style, et j'en trouve la preuve dans Lamotte lui-même, qui, après tout ce grand éloge, cherche pourquoi ces deux poëmes, *les meilleurs*, dit-il, *de la langue française*, n'ont point de lecteurs, et avoue ingénûment, sans s'embarrasser si cela s'accorde avec ce qu'il vient de dire, que non-seulement leur style ne vaut rien, mais que *leur merveilleux est ridicule*, qu'*ils se sont égarés dans la multiplicité des episodes*, qu'*ils ont imaginé des aventures singulieres qui détournent de l'action principale* (remarquez qu'il vient de les louer sur l'unité d'action et sur le choix des épisodes), qu'*ils ont fait un assemblage fatigant de choses rares, dont peut-être aucune ne sort absolument de la vraisemblance, mais qui toutes ensemble paraissent absurdes à force de singularité.* Voilà d'étranges modeles de perfection, et pour moi, je confesse que j'aimerais beaucoup mieux être critiqué par Lamotte comme l'a été Homere, que d'en être loué comme Lemoine et Desmarets. Dieu nous garde d'être vantés par un homme qui conclut de ses louanges, qu'on est ridicule, illisible, ennuyeux et absurde!

Et c'est lui qui reproche à Aristote la subtilité sophistique! Mais quel autre nom donnerons-nous aux inconséquences d'un homme d'esprit, qui s'embarrasse ainsi dans une cause insoutenable? Pour achever de le confondre, en faisant

voir que la réputation d'Homere chez les Anciens n'a pu être fondée que sur le mérite supérieur de ses poëmes et sur le plaisir qu'ils faisaient, il suffit de rappeler les faits, et d'exposer en peu de mots comment ses écrits sont parvenus jusqu'à nous. Ils furent d'abord répandus dans l'Ionie; ce qui prouve que, soit qu'il fût né dans la Grece d'Europe ou dans les colonies grecques d'Asie, c'est dans ces dernieres qu'il a vécu et composé. Les *rapsodes* gagnaient leur vie à chanter ses vers; ce mot grec signifie *recouseurs de vers*, parce que, suivant ce qu'on leur demandait, ils chantaient un endroit ou un autre, comme la querelle d'Achille et d'Agamemnon, la mort de Patrocle, les adieux d'Hector, etc.; car Homere n'avait point divisé son poëme par livres; et de là vient qu'on les appela *rapsodies* quand on les eut rassemblés, et qu'ils portent encore ce titre dans toutes les éditions. On ne croirait pas que ce mot, aujourd'hui expression de mépris, qui désigne un recueil informe de choses de toute espece et de peu de valeur, fut originairement la dénomination des ouvrages du prince des poëtes, tant les mots changent d'acception avec le tems! On ne sait pas si le nom de *rapsodes* n'était pas donné, avant Homere, aux poëtes qui chantaient leurs propres ouvrages. Mais apparemment qu'après lui on ne voulut plus en entendre d'autres; car ce nom resta particuliérement à ceux qui, pour de l'argent, chantaient l'*Iliade* et l'*Odyssée* sur les theâtres et dans les places publiques. Ce fut Lycurgue qui, dans son voyage d'Ionie, les recueillit le premier et les apporta à Lacédémone, d'où ils se répandirent dans la Grece. Ensuite, du tems de Solon et de Pisistrate, Hypparque, fils de ce dernier, en fit à Athenes une nouvelle copie par ordre de son pere, et ce fut celle qui

eut cours depuis ce tems jusqu'au regne d'Alexandre. Ce prince chargea Callisthene et Anaxarque de revoir soigneusement les poëmes d'Homere, qui devaient avoir été altérés en passant par tant de bouches, et courant de pays en pays. Aristote fut aussi consulté sur cette édition, qui s'appela l'*édition de la cassette*, parce qu'Alexandre en renferma un exemplaire dans un petit coffre d'un prix inestimable, pris à la journée d'Arbelles parmi les dépouilles de Darius. Alexandre avait toujours ce coffre à son chevet. « Il est » juste (disait-il) que la cassette la plus précieuse » du Monde entier renferme le plus bel ouvrage » de l'esprit humain. » C'est là-dessus que Lamotte a dit : *Je récuse d'abord Alexandre, qui ne s'y connaissait pas.* La récusation (1) est brusque et tranchante; mais la remarque de madame Dacier est curieuse : *Que Darius aurait été heureux s'il avait su, comme M. de Lamotte, écarter Alexandre!* Voilà une exclamation qui va bien au sujet.

Après la mort d'Alexandre, Zénodote d'Ephese revit encore cette édition sous le regne du premier des Ptolémées. Enfin sous Ptolémée Philométor, cent cinquante ans avant Jésus-Christ, Aristarque, si célebre par son goût et par ses lumieres, fit une derniere révision des poëmes d'Homere, et en donna une édition qui devint bientôt fameuse et fit oublier toutes les autres. C'est celle-là qui nous a été transmise, et qui paraît en effet très-correcte et très-soignée, puis-

(1) Elle est fondée sur un passage d'Horace, d'où l'on peut conclure en effet que ce prince n'avait pas laissé la réputation d'un amateur éclairé des lettres et des arts. *Dès qu'il s'agissait d'en juger*, dit Horace, *c'était un vrai Béotien.*

Bœotûm in crasso jurares aere natum.

qu'il y a peu d'auteurs anciens dont le texte soit aussi clair, aussi suivi, et offre aussi peu d'endroits qui aient l'air d'avoir souffert des altérations essentielles.

Je demande à présent s'il est probable que tant d'hommes éminens par leur rang ou leurs connaissances se soient occupés à ce point, et à des époques si éloignées, des ouvrages d'un poëte qui n'aurait eu qu'une renommée de convention; si c'est tant de siecles après la mort d'un auteur, chez des peuples qui parlent sa langue, que son mérite peut n'avoir été qu'un préjugé. Rien ne me paraît plus contraire à la raison et à l'expérience. Un succès de préjugé peut exister du vivant d'un auteur, et tenir à une langue qui n'est pas encore formée, à une époque où le goût n'est pas bien épuré, à des circonstances personnelles, à la faveur des princes et des grands, à l'esprit de parti; enfin, à toutes les causes passageres qui peuvent égarer l'opinion publique. Telle a été parmi nous la grande célébrité de Ronsard, de Desportes, de Voiture; mais elle ne leur a pas survécu. Après eux, elle est tombée d'elle-même et sans que personne s'en mêlât. Au contraire, Homere a été attaqué dans tous les tems, depuis Zoïle et Caligula, jusqu'à Perrault et Lamotte : il a eu pour adversaires des hommes puissans, ce qui prouve que l'éclat de son nom pouvait irriter l'orgueil; et des hommes de beaucoup d'esprit, ce qui prouve qu'il pouvait prêter à la critique, et ni l'une ni l'autre espece d'ennemis n'a pu entamer sa réputation, ce qui prouve en même tems que son mérite était réel et de force à soutenir toutes les épreuves : c'est là, ce me semble, le résultat de l'équité.

De tout tems il eut aussi ses enthousiastes, et l'on sait que l'enthousiasme va toujours trop

loin. On en vit un exemple terrible, s'il en faut croire Vitruve. Selon lui, ce Zoïle, qui s'était rendu le mépris et l'horreur de son siecle en attaquant Homere avec une fureur outrageante, fut brûlé vif par les habitans de Smyrne, qui se crurent intéressés plus que d'autres à venger la mémoire du poëte qu'ils réclamaient comme leur concitoyen. Vitruve ajoute que *Zoïle avait bien mérité son sort*, et madame Dacier ne s'éloigne pas de cet avis. Ainsi le fanatisme des opinions littéraires peut donc devenir atroce comme toute autre espece de fanatisme. Cet assassinat de Zoïle en l'honneur d'Homere, et celui de Ramus en l'honneur d'Aristote, font voir de quels excès l'esprit humain n'est que trop capable.

O miseras hominum mentes! O pectora cæca!

Madame Dacier eût mieux fait d'observer seulement, comme un trait particulier à l'auteur de l'*Iliade*, que le nom de son détracteur, Zoïle, est devenu une injure, et celui de son éditeur, Aristarque, un éloge.

Il ne nous est rien resté des invectives que Zoïle vomissait contre Homere; mais elles ne pouvaient guere être plus grossieres que celles dont madame Dacier accable Lamotte. On est d'autant plus révolté qu'une femme écrive d'un ton si peu décent, que celui de son adversaire est un exemple de modération et de politesse. On est également fâché de voir l'un dégrader son esprit par de mauvais paradoxes, et l'autre déshonorer son sexe et la science par une amertume qui semble étrangere à tous les deux. Elle traite avec un mépris très-ridicule un homme d'un mérite très-supérieur au sien, et qui n'avait d'autre tort que de se tromper. Le gros livre qu'elle a écrit contre lui n'est guere qu'un amas d'injures pesamment accumulées, et de

mauvaises raisons débitées orgueilleusement. A deux ou trois endroits près, elle réfute très-mal Lamotte, qui le plus souvent a raison sur les détails, et à qui l'on ne devait guere contester que ses principes et ses conséquences. Son ouvrage, malgré ses erreurs, est d'une élégance et d'un agrément qui le font lire avec quelque plaisir. Celui de son antagoniste, intitulé *De la corruption du goût*, n'est en effet qu'un objet de dégoût. Elle trouve dans Homere tant de sortes de mérite qui n'y sont pas, qu'il est même douteux qu'elle ait bien senti la supériorité de ses beautés réelles. A propos d'une sentence fort commune en elle-même et de plus mal placée, elle s'écrie pédantesquement : *Sentence grosse de sens, et qu'on voit bien que Minerve a inspirée*. Soit intérêt d'amour-propre en faveur des traducteurs en prose, soit desir d'envelopper dans une proscription générale l'*Iliade* de Lamotte, qui est en vers, elle ne craint pas d'affirmer ce qui, comme principe, est précisément le contraire de la vérité : *Que les poëtes traduits en vers cessent d'être poëtes ; qu'ils deviennent plats, rampans, défigurés*, etc. Le fait a été souvent trop vrai ; mais tout ce qu'on en peut conclure, c'est qu'alors le poëte n'est pas traduit par un poëte, et la remarque de madame Dacier *ne subsiste pas*.

Lamotte attaque Homere fort mal-à-propos sur la morale : ce reproche est grave, et c'est un de ceux sur lesquels ce poëte peut et doit être justifié. Le critique prétend qu'Homere n'énonce pas son opinion comme il le devrait, sur ce qu'il y a de vicieux dans le caractere et les actions de ses personnages. Il censure en particulier celui d'Achille, mais de maniere à faire, sans s'en apercévoir, l'éloge de l'auteur qu'il reprend. « Homere » donne à de certains vices un éclat qui décele

» assez l'opinion favorable qu'il en avait. On sent » partout qu'il admire Achille : il ne semble » voir dans son injustice et dans sa cruauté que » du courage et de la grandeur d'ame, et l'illu- » sion du poëte passe souvent jusqu'au lecteur. »

Ici Lamotte donnait beau jeu à madame Dacier si elle avait su en profiter. Mais toujours occupée de lui opposer des autorités à la maniere des commentateurs, elle néglige les raisons. Il s'en offre de péremptoires, et Homere lui-même les fournissait à son apologiste. D'abord, comment Lamotte n'a-t-il pas songé que le poëte avait fait ce qu'il y avait de mieux à faire, en donnant du moins cet éclat et cette noblesse à ce qu'il y a de moralement vicieux dans le caractere de son héros? N'est-ce pas deviner l'art et le créer, que de sentir, en établissant un personnage poétique sur qui doit se porter l'intérêt, que ce qu'il y a de défectueux en morale, doit être couvert et racheté par cette énergie de passions et cet air de grandeur qui est l'espece d'illusion momentanée qu'il est obligé de produire? C'est à quoi Homere a réussi parfaitement, de l'aveu même du critique. Mais comment prévenir le mauvais effet que peut avoir en morale cette espece d'admiration involontaire et irréfléchie pour ce qui est condamnable en soi? En faisant ce qu'a fait Homere; en mettant dans la bouche du héros lui-même, quand il est de sang-froid, la condamnation des fautes que la passion fait commettre et excuser; en faisant blâmer ces fautes par les dieux mêmes qui s'intéressent au héros. Écoutons Achille après la mort de Patrocle; écoutons ces vers que j'ai hasardé de traduire, ainsi que quelques autres :

Ah ! périsse à jamais la Discorde barbare !
Qu'à jamais replongée aux cachots du Tartare,
Elle n'infecte plus de son souffle odieux

Le séjour des morts et les palais des dieux !
Périsse la Colere et ses erreurs affreuses !
Périsse la Vengeance et ses douceurs trompeuses ?
Son miel empoisonneur assoupit la raison :
Il nous plaît ; mais bientôt la vapeur du poison
Monte et noircit le cœur d'une épaisse fumée.
Ah ! l'on hait la Vengeance après l'avoir aimée.
J'en suis la preuve, hélas ! Où m'a précipité
De mes emportemens la bouillante fierté ?
Qu'il m'en coûte aujourd'hui ! cruelle expérience !
Injuste Agamemnon ! j'ai vengé mon offense :
En suis-je assez puni ?

Eh bien ! le poëte pouvait-il mieux nous faire comprendre ce qu'il pense et ce qu'il faut penser de la colere, de l'orgueil, de la vengeance ? Aurait-on mieux aimé qu'il prît la parole pour moraliser lui-même ? Et qui peut mieux nous éclairer sur les malheureux effets de ces passions aveugles et violentes, que celui-là même qui vient de s'y livrer à nos yeux avec tous les motifs qui peuvent les excuser, et toute la grandeur qui semble les ennoblir ? Dans ces momens où la raison se fait entendre par la voix d'Achille, ce n'est pas seulement ses propres erreurs qu'il condamne, c'est aussi notre illusion qu'il nous fait sentir ; et c'est en cela que les leçons du philosophe sont moins frappantes que celles du poëte. Celui-ci a d'autant plus d'avantage, qu'il nous est impossible de nous en défier ni de songer à le combattre ; qu'il nous prend pour ainsi dire sur le fait, et ne nous éclaire qu'après nous avoir émus ; qu'il nous force de reconnaître des fautes qu'il nous a fait partager, et qu'il nous rend juges du coupable après nous avoir rendu ses complices.

Lorsqu'Achille, plongé dans sa douleur muette et farouche, traîne le cadavre d'Hector autour du lit où est étendu Patrocle, et refuse obstinément la sépulture à ces restes inanimés, derniers alimens de sa rage, l'amitié en deuil

et la force terrible de son caractere mêlent une sorte d'excuse à cet égarement du désespoir. Mais cependant que pensent les dieux, témoins de ce spectacle, ces mêmes dieux qui ont favorisé la vengeance d'Achille? Jupiter appelle Thétis :

Dites à votre fils que son aveugle rage
A blessé tous les dieux en prodiguant l'outrage
Au cadavre d'Hector dans la fange traîné :
Tout l'Olympe en murmure, et j'en suis indigné.
Allez : qu'il rende Hector à son malheureux pere,
S'il ne veut s'exposer aux traits de ma colère.

Ainsi les dieux et les hommes se réunissent ici pour condamner ce qui est vicieux. L'auteur qui nous avait séduits comme poëte, nous corrige comme moraliste; il arrête le regard tranquille et sûr de la raison sur ces mêmes objets qu'il ne nous avait montrés que sous les couleurs du prisme poétique. Il fait servir à nous instruire ce qui avait d'abord servi à nous émouvoir. N'est-ce pas remplir tous ses devoirs à la fois, et pouvait-il faire davantage?

L'Odyssée.

Je dirai peu de chose de l'*Odyssée*. Elle a beaucoup moins occupé les critiques, et c'est déjà peut-être un signe d'infériorité. Tout le fort du combat est tombé sur l'*Iliade* : c'était là comme le centre de la gloire d'Homere, et l'on attaquait l'ennemi dans sa capitale. L'admiration appelle la critique, et l'une et l'autre s'étant épuisées sur l'*Iliade*, j'ai dû les discuter toutes les deux. Quant à l'*Odyssée*, je me suis confirmé, en la relisant, dans cet avis, qui est celui de Longin et de la plupart des critiques, que des deux poëmes d'Homere, celui-ci est fort inférieur à l'autre. Je ne vois dans l'*Odyssée*

ni ces grands tableaux, ni ces grands caracteres, ni ces scenes dramatiques, ni ces descriptions remplies de feu, ni cette éloquence du sentiment, ni cette force de passion, qui font de l'*Iliade* un tout plein d'ame et de vie.

Homere avait beaucoup voyagé; il savait beaucoup; il avait parcouru une partie de l'Afrique et de l'Asie mineure. Ses connaissances géographiques étaient si exactes, que des savans anglais, qui de nos jours ont voyagé dans ces mêmes contrées, ses ouvrages à la main, ont vérifié souvent par leurs recherches ce qu'il dit de la position des lieux, de leurs aspects, de la nature du sol, et quelquefois même des coutumes quand le tems ne les a pas changées. Il paraît qu'Homere, dans sa vieillesse, s'est plu à composer un poëme où il pût rassembler les observations qu'il avait faites, et les traditions qu'il avait recueillies. Il est très-fidele dans les observations, et très-fabuleux dans les traditions. C'est un genre de merveilleux qui rappelle à tout moment celui des *Contes arabes*. L'histoire de Polyphême et celle des Lestrigons, que Virgile, en les abrégeant beaucoup, n'a pas dédaigné d'imiter, parce qu'elles lui fournissaient de beaux vers, sont absolument dans le goût des *Mille et une Nuits*. On peut en dire autant des métamorphoses opérées par la baguette de Circé, de ces transmutations d'hommes en toutes sortes d'animaux : on les retrouve dans toutes les fables orientales. Lorsque le poëte parle de cette poudre merveilleuse qu'Hélene jette dans la coupe de chaque convive à la table de Ménélas, et qui avait la vertu de faire oublier tous les maux, *au point que celui qui en avait pris dans sa boisson, n'aurait pas versé une larme dans toute la journée, quand même il aurait vu mourir son pere et sa mere, ou tuer son frere et son fils*

unique, ne reconnaissons-nous pas, dans les effets de cette poudre dont la reine d'Égypte avait fait présent à Hélene, l'opium, dont l'usage et même l'abus fut de tout tems familier aux peuples d'Orient, et qui produit l'ivresse la plus complete et l'oubli le plus absolu de toute raison?

L'*Iliade* et l'*Odyssée* sont également remplies de fables : mais les unes élèvent et attachent l'imagination, les autres la dégoûtent et la révoltent; les unes semblent faites pour des hommes, les autres pour des enfans. Quand Homere me montre le Scamandre combattant avec tous ses flots contre Achille, je vois dans cette fiction un fonds de vérité, le péril d'un guerrier téméraire prêt à être englouti dans les eaux d'un fleuve où il a poursuivi des fuyards. J'y vois de plus l'art du poëte, qui, après avoir signalé plus ou moins tous ses héros dans les batailles, met Achille aux prises avec un dieu, avec un fleuve irrité qui se déborde dans sa fureur. Mais Ulysse et ses compagnons enfonçant un arbre dans l'œil du Cyclope endormi après qu'il a mangé deux hommes tout crus, ne m'offrent rien que de puéril. Les fables de l'Arioste amusent, parce qu'il en rit le premier; ce qui rend sa maniere de conter si piquante et si originale : mais Homere raconte sérieusement ces extravagances, qui d'ailleurs sont en elles-mêmes beaucoup moins agréables que celles du poëte de Ferrare.

La marche de l'*Odyssée* est languissante. Le poëme se traîne d'aventures en aventures, sans former un nœud qui attache l'attention, et sans exciter assez d'intérêt. La situation de Pénélope et de Télémaque est la même pendant vingt-quatre chants. Ce sont, de la part des poursuivans de la reine, toujours les mêmes outrages; dans le palais toujours les mêmes festins, et la mere et le fils forment toujours les mêmes plain-

tes. Télémaque s'embarque pour chercher son pere, et son voyage ne produit rien que des visites et des conversations inutiles chez Nestor et Ménélas. Ce n'est pas ainsi que Fénélon l'a fait voyager, et il y a beaucoup plus d'art dans l'imitation que dans l'original. Ulysse est dans Ithaque dès le douzième chant de l'*Odyssée*, et, jusqu'au moment où il se fait reconnaître, il ne se passe rien qui réponde à l'attente du lecteur. Le héros est chez Eumée, déguisé en mendiant; il y reste long-tems sans rien faire et sans que l'action avance d'un pas. L'auteur, il est vrai, a eu l'adresse d'ennoblir ce déguisement en faisant dire par un des poursuivans, que souvent les dieux, qui se revêtent à leur gré de toutes sortes de formes, prennent la figure d'étrangers dans les pays qu'ils veulent visiter, pour y être témoins de la justice qu'on y observe, ou des violences qu'on y commet. Cela prépare le dénoûment, mais n'empêche pas que ce déguisement ignoble ne donne lieu à des scenes plus faites pour un conte que pour un poëme. On n'aime point à voir Ulysse couvert d'une besace, aux portes de la salle à manger, dévorant avec avidité les restes qu'on lui envoie; un valet qui lui donne un coup de pied et le charge des plus grossieres injures; un des poursuivans qui lui jette à la tête un pied de bœuf, un autre qui le frappe d'une escabelle à l'épaule, un gueux, nommé *Irus*, qui vient lui disputer la place qu'il occupe, et le grand Ulysse jetant son manteau et se battant à coups de poing avec ce misérable. Je ne sais si je me trompe; mais il me semble qu'en cette occasion Homere a outré l'effet des contrastes et passé toute mesure. Il fallait sans doute que le héros fût dans l'abaissement, mais non pas dans l'abjection; qu'il fût méconnu, outragé, pour se montrer ensuite

avec plus d'éclat et se venger avec plus de justice; mais il fallait aussi le placer dans des situations qui ne fussent pas indignes de l'Epopée. Ce n'est pas ainsi qu'il faut descendre, et Raphaël ne prenait pas les sujets de Callot. Le massacre des poursuivans est plus épique, mais la protection trop immédiate de Minerve et la présence de l'égide affaiblissent le seul intérêt qu'il peut y avoir, en diminuant trop le danger réel du héros. Enfin la reconnaissance des deux époux, attendue si long-tems, est froide et ne produit pas les émotions dont elle était susceptible. Pénélope, qui n'a pas voulu reconnaître Ulysse à sa victoire sur ses ennemis, toute merveilleuse qu'elle est, le reconnaît à ce qu'il lui dit de la structure du lit nuptial, qui n'est connue que de lui seul. Est-ce là un ressort bien épique? Ce qu'il y a de pis dans ce dénoûment, c'est que, contre la regle du bon sens, qui prescrit de mettre à la fin du poëme tous les personnages dans une situation décidée, Ulysse vient à peine de revoir Pénélope, qu'il lui apprend que le destin le condamne encore à courir le Monde avec une rame sur l'épaule, jusqu'à ce qu'il rencontre un homme qui prenne cette rame pour un van à vanner. Je le répete : ce ne sont pas là les fictions de l'*Iliade*.

Son séjour dans l'île de Calypso et dans l'île de Circé n'offre rien d'intéressant; et s'il est vrai que Calypso soit l'original de Didon, c'est la goutte d'eau qui est devenue perle. Qu'on en juge par la manière dont Circé débute avec Ulysse : c'est lui-même qui raconte cette première entrevue.

« Elle me présente dans une coupe d'or cette » boisson mixtionnée, où elle avait mêlé ses » poisons qui devaient produire une si cruelle » métamorphose. Je pris la coupe de ses mains

» et je bus; mais elle n'eut pas l'effet qu'elle en » attendait. Elle me donna un coup de sa verge, » et en me frappant, elle dit : Va dans l'étable » trouver tes compagnons, et être comme eux. » En même tems je tire mon épée, et me jette » sur elle comme pour la tuer. Elle me dit, le » visage couvert de larmes : Qui êtes-vous? D'où » êtes-vous? Je suis dans un étonnement inex- » primable, de voir qu'après avoir bu mes poi- » sons, vous n'êtes point changé. Jamais aucun » autre mortel n'a pu résister à ces *drogues*, » non-seulement après en avoir bu, mais même » après avoir approché la coupe de ses levres. » Il faut que vous ayiez un esprit supérieur à » tous les enchantemens, ou que vous soyiez le » prudent Ulysse; car Mercure m'a toujours dit » qu'il viendrait ici au retour de Troye. Mais » remettez votre épée dans le fourreau, et ne » pensons qu'à l'amour. Donnons-nous des gages » d'une passion réciproque, pour établir la con- » fiance qui doit régner entre nous. » (*Traduction de madame Dacier.*)

La déclaration est un peu précipitée, surtout après la coupe de poison. Quelque privilége qu'aient les déesses en amour, encore faut-il que les avances soient un peu moins déplacées et un peu mieux ménagées; car enfin les déesses sont des femmes. Il y a loin de là aux amours de Didon.

La descente d'Ulysse aux Enfers est aussi mauvaise que celle d'Enée est admirable, et l'on peut dire ici : Gloire à l'imitateur qui a montré ce qu'il fallait faire! Ulysse s'entretient avec une foule d'ombres qui lui sont absolument étrangeres. Tyro, Antiope, Alcmene, Epicaste, Cloris, Léda, Iphimédée, Phédre, Procris, Ariane, Eriphile, lui racontent, on ne sait pourquoi, leurs aventures, dont le lecteur ne se soucie pas

plus qu'Ulysse. Virgile, sans parler ici de tant d'autres avantages, a montré bien plus de jugement en ne mettant en scene avec Enée que des personnages qui doivent l'intéresser. Il n'y a dans la multiplicité des récits d'Homere, ni choix ni dessein. Mais il avait appris ces histoires dans les différens pays qu'il avait visités, et il voulait conter tout ce qu'il savait. Le seul endroit remarquable, c'est le silence d'Ajax quand Ulysse lui adresse la parole : il s'éloigne de lui en détournant les yeux, sans lui répondre. Didon en fait autant dans l'*Enéide* quand Enée la rencontre aux Enfers, et la situation est encore plus dramatique. Mais ce que Virgile n'a eu garde d'imiter, c'est la mauvaise plaisanterie que fait Ulysse à un de ses compagnons, Elpénor, qui s'était tué en tombant du haut du palais de Circé : « Elpénor, comment êtes-vous parvenu » dans ce ténébreux séjour? Quoique vous fus» siez à pied, vous m'avez devancé, moi qui » suis venu sur un vaisseau porté par les vents. » Il faut être madame Dacier pour trouver *un grand sens* dans cette raillerie froide et cruelle.

Ulysse, pendant son séjour chez Eumée, s'occupe la nuit des moyens qu'il emploîra pour se défaire de ses ennemis: cette juste inquiétude ne lui permet pas de se livrer au sommeil. Mais le poëte, comme s'il craignait que le lecteur ne la partageât, se hâte, pour le rassurer, de faire descendre Minerve, qui reproche aigrement au héros de ne point reposer quand il le faudrait, et lui répete que quand il aurait affaire à cinquante bataillons, il doit être sûr qu'avec le secours de Minerve il en viendra facilement à bout. Ulysse reconnaît sa faute, obéit et s'endort. Etait-ce la peine de faire venir du ciel une déesse pour ordonner à un héros de dormir? C'est encore un des passages où madame Dacier fait remarquer l'art du poëte.

Avouons-le : c'est ainsi que, dans le siecle dernier, les traducteurs et les commentateurs des Anciens leur avaient nui réellement dans l'opinion publique, en leur vouant une admiration aveugle et exclusive qui convertissait les défauts mêmes en beautés. Cet excès révolta des hommes de beaucoup d'esprit, que la contradiction jeta, comme il arrive d'ordinaire, dans un excès tout opposé, et il y eut des sacriléges, parce qu'il y avait eu des fanatiques; ce qui pourrait se dire avec autant de vérité dans un ordre de choses plus important. De meilleurs esprits, des hommes plus mesurés et plus sûrs dans leurs jugemens, ont réparé le mal, et ramené l'opinion à son vrai point, en ne dissimulant pas les défauts des Anciens, mais en s'occupant à démêler et à faire bien sentir leurs véritables beautés. Aussi est-ce de nos jours que les grands écrivains de l'antiquité, généralement mieux appréciés et mieux traduits, ont paru reprendre leur influence sur la bonne littérature, ont excité plus de curiosité et d'intérêt, et ont heureusement servi de dernier rempart contre l'invasion du mauvais goût. On ne m'accusera pas d'être leur détracteur : je crois avoir fait mes preuves en ce genre; mais en consacrant à leur génie un culte légitime, il faut encore laisser à la raison le droit de juger les divinités qu'on s'est faites dans son enthousiasme. D'ailleurs, la même sensibilité qui nous passionne pour ce qu'ils ont d'admirable, repousse ce qu'ils ont de répréhensible, et si l'on confond l'un avec l'autre, on paraît entraîné par l'autorité plus que par ses propres impressions, et c'est infirmer soi-même son jugement.

Celui que j'ai porté sur l'*Odyssée* n'est pas un attentat à la gloire d'Homere, mais une preuve de mon entiere impartialité. Ma franchise sévere,

quand je releve ses défauts, prouve au moins combien je suis sincere quand je proclame ses beautés. Je ne suis point insensible à celles de l'*Odyssée*, tout en les mettant fort au dessous de celles de l'*Iliade :* je conviendrai que, dans ce poëme, non-seulement Homere intéresse notre curiosité, comme peintre de ces siecles reculés dont il ne reste point de monumens plus authentiques, plus précieux, plus instructifs que les siens, mais aussi par l'attrait que souvent il a su répandre sur ces peintures des mœurs antiques, de la simplicité et de la bonté hospitaliere, du respect des jeunes gens pour la vieillesse, si bien représenté dans la réserve et la modestie de Télémaque chez Nestor et chez Ménélas. Le caractere de ce jeune homme est précisément celui qui convient à son âge et à sa situation; il a du courage, de la candeur, de la noblesse, et en général il tient à sa mere et aux poursuivans le langage qu'il doit tenir. On en peut dire autant de Pénélope, dont le caractere est nécessairement un peu passif dans tout le cours de l'ouvrage, comme l'exigeaient les mœurs de ce tems-là, mais qui, à la reconnaissance près, un peu froide, à ce qu'il m'a paru, ne dit et ne fait que ce qu'elle doit dire et faire. Ulysse, quoique trop dégradé sous son déguisement, et trop long-tems dans l'inaction, ne laisse pas de produire une suspension et une attente du dénoûment, qu'il eût été à souhaiter que l'auteur rendît plus forte et plus vive. Le carnage des poursuivans est tracé avec des couleurs qui rappellent le peintre de l'*Iliade*. Mais celle-ci sera toujours la couronne d'Homere : c'est elle qui assure à son auteur le titre du plus beau génie poétique dont l'antiquité puisse se glorifier.

SECTION II.

De l'Epopée latine.

Les ouvrages de Virgile sont à la portée d'un plus grand nombre de lecteurs que ceux d'Homere, parce qu'il est beaucoup plus commun de savoir le latin que le grec. Virgile, en original, a été de bonne heure entre les mains de quiconque a fait des études. Il y a lòng-tems que l'on est également d'accord sur son mérite et sur ses défauts. Je me réserve à parler de ses *Eglogues* quand il sera question de la poésie pastorale. Ses *Géorgiques* sont devenues un ouvrage français, et ce poëme, le plus parfait qui nous ait été transmis par les Anciens, est aussi un des plus beaux morceaux de la poésie moderne. Il serait snperflu de parler de ce qui est connu : je me bornerai donc à quelques observations sur l'*Enéide*. L'imperfection de ce poëme et la perfection des *Géorgiques* sont une preuve de la distance prodigieuse qui reste encore entre le meilleur poëme didactique et cette grande création de l'Epopée. Ce qui frappe le plus, en passant de la lecture d'Homere à celle de Virgile, c'est l'espece de culte que le poëte latin a voué au grec. Quand on ne nous aurait pas appris que Virgile était adorateur d'Homere, au point qu'on l'appelait l'*homérique*, il suffirait de le lire pour en être convaincu. Il le suit pas à pas; mais on sait que faire passer ainsi dans sa langue les beautés d'une langue étrangere, a toujours été regardé comme une des conquêtes du génie; et pour juger si cette conquête est aisée, il n'y a qu'à se rappeler ce que disait Virgile, qu'il était moins difficile de prendre à Hercule sa massue, que de dérober un vers à Homere. Il en a pris

cependant une quantité considérable; et quand il le traduit, s'il ne l'égale pas toujours, quelquefois il le surpasse (1).

(1) Personne ne reprochera à Virgile d'avoir imité Homere comme il l'a fait; mais des critiques latins lui ont reproché avec plus de raison d'avoir été le plagiaire de ses compatriotes; et l'on n'en peut douter en voyant les nombreuses citations de vers qu'il a empruntés, non-seulement d'Ennius, de Pacuvius, d'Accius, de Suevius, mais même de ses contemporains les plus illustres, tels que Lucrece, Catulle, Varius, Furius. Nous n'avons point les poesies de ces deux derniers; mais Varius nous est connu par l'éloge qu'en fait Horace, qui le regarde comme un des génies le plus propre à traiter l'Epopée.

Fortè epos acer,
Ut nemo, Varius ducit.

Virgile ne pouvait donc pas dire comme Moliere, quand il s'appropriait quelque chose de bon, pris d'un mauvais écrivain : *Je reprends mon bien où je le trouve.* La plupart de ces larcins de Virgile sont des hémistiches ou des vers entiers d'une beauté remarquable, même ceux qu'il dérobe aux vieux poëtes du tems des guerres puniques, et particuliérement à Ennius; mais aussi l'on sait que Virgile ne s'en cachait pas, puisqu'il se vantait *de tirer de l'or du fumier d'Ennius. Fumier* soit : l'on peut croire, par les fragmens qui nous restent de lui, qu'il y avait bien du mauvais goût dans son style, et d'autant plus que la langue n'était pas encore épurée; mais la quantité d'expressions heureuses et vraiment poétiques qu'il a fournies à Virgile, prouve que cet Ennius avait un véritable talent, et surtout le sentiment de l'harmonie imitative, et justifie l'espece de vénération qu'avait pour lui le grand Scipion, connaisseur trop éclairé pour ne goûter dans Ennius que le chantre de ses exploits.

Virgile ne dissimulait pas non plus qu'il avait suivi Théocrite dans ses Eglogues, et Hésiode dans ses Géorgiques : il rend lui-même cet hommage à ses modeles dans ces mêmes ouvrages où il les a laissés, surtout Hésiode, bien loin derriere lui. Mais ce qu'on ne sait pas communément, c'est que ce second livre de l'*Enéide*, si universellement admiré, ce grand tableau du sac de Troye, est copié presque mot à mot, *penè ad verbum*

Le premier défaut que l'on ait remarqué dans l'*Enéide*, c'est le caractere du héros; et c'est ici que l'on peut voir combien Lamotte et consorts se trompaient quand ils reprochaient à Homere les imperfections morales de son héros, et combien Aristote en savait davantage quand il a marqué ces mêmes caracteres imparfaits en morale, comme les meilleurs en poésie. Assurément il n'y pas le plus petit reproche à faire au pieux Enée : il est, d'un bout du poëme à l'autre, absolument irrépréhensible; mais aussi n'étant jamais passionné, il n'échauffe jamais, et la froideur de son caractere se répand sur tout le poëme. Il est presque toujours en larmes ou en prieres. Il se laisse très-tranquillement aimer par Didon, et la quitte tout aussi tranquillement dès que les dieux l'ont ordonné. Cela est fort religieux, mais point du tout dramatique; et ce même Aristote nous a fait entendre que l'Epopée devait être animée des mêmes passions que la tragédie, quand il a dit que la plupart des regles prescrites pour celles-ci étaient aussi essentielles à l'autre.

(ce sont les expressions de Macrobe), d'un poëte grec nommé Pisandre, qui avait écrit en vers une espece de recueil d'histoires mythologiques. Macrobe parle de ce nouvel emprunt comme d'un fait connu de tout le monde, et même des enfans, et de ce Pisandre comme d'un poëte du premier ordre parmi les Grecs. Il y a tout lieu de le penser, si l'original de la prise de Troye lui appartient, et il est difficile de douter du fait d'après l'affirmation de Macrobe. En ce cas, la perte des ouvrages de Pisandre doit être comptée parmi tant d'autres qui excitent d'inutiles regrets.

Il est à remarquer que deux poëtes, tels que Virgile et Voltaire, se soient également permis de s'enrichir d'un assez grand nombre de beaux vers connus : c'est parce que tous deux étaient très-riches de leur propre fonds, qu'on leur a pardonné de dépouiller autrui :

Le Parnasse est comme le Monde :
On n'y permet qu'aux riches de voler.

Concluons donc que le grand principe d'Aristote a été pleinement confirmé par l'expérience, puisque les deux héros de l'Epopée qui aient paru les mieux choisis et les mieux conçus chez les Anciens et chez les Modernes, sont deux caracteres passionnés et tragiques; l'Achille de l'*Iliade* et le Renaud de la *Jérusalem*. Ce dernier même est en partie modelé sur l'autre : il est aussi brillant, aussi fier, aussi impétueux. Voilà les hommes qu'il nous faut en poésie; aussi ont-ils réussi par-tout, et le caractere d'Enée n'a pas eu plus de succès au théâtre que dans l'Epopée.

On convient assez que la marche des six premiers chants de l'*Enéide* est à peu près ce qu'elle pouvait être, si ce n'est qu'après le grand effet du quatrieme livre, qui contient les amours de Didon, la description des jeux, qui remplit le cinquieme, quelque belle qu'elle soit en elle-même, est peut-être placée de maniere à refroidir un peu le lecteur, qui après tout en est bien dédommagé dans le livre suivant, où se trouve la descente d'Enée aux Enfers. Mais ce qu'on a généralement condamné, c'est le plan des six derniers livres : c'est là qu'on attend les plus grands effets, en conséquence de ce principe, que tout doit aller en croissant, comme Homere l'a si bien pratiqué dans l'*Iliade;* et c'est là malheureusement que Virgile devient également inférieur à lui-même et à son modele. La fondation d'un Etat qui doit être le berceau de Rome; une jeune princesse qu'un étranger, annoncé par les oracles, vient disputer au prince qui doit l'épouser; les différens peuples de l'Italie partagés entre les deux rivaux : tout semblait promettre de l'action, du mouvement, des situations et de l'intérêt. Au lieu de tout ce qu'on a droit d'espérer d'un pareil sujet, que trouve-t-on? Un roi *Latinus*, qui n'est pas le maître chez lui et ne sait pas

même avoir une volonté; qui, après avoir très-bien reçu les Troyens, laisse la reine *Amate* et *Turnus* leur faire la guerre, et prend le parti de se renfermer dans son palais pour ne se mêler de rien; une *Lavinie*, dont il est à peine question, personnage nul et muet, quoique ce soit pour elle que l'on combat; cette reine Amate, qui, après la défaite des Latins, se pend à une poutre de son palais; enfin Turnus tué par Enée sans qu'il soit possible de prendre intérêt ni à la victoire de l'un ni à la mort de l'autre. Voilà le fond des six derniers chants de l'*Enéide*, et il en résulte que, pour l'invention, les caracteres et le plan, l'imitateur d'Homere en est resté bien loin de lui.

A l'égard de ses batailles, il n'a guere fait qu'abréger et resserrer celles d'Homere, qu'il traduit presque partout. Il a moins de diffusion, mais il a aussi moins de feu. Il a d'ailleurs un désavantage marqué, qui tient à la nature du sujet. La guerre de Troye était un si grand événement dans l'histoire du Monde, dont elle fait encore une des principales époques, que tous ceux qui s'y étaient distingués, occupaient une place dans la mémoire des hommes : c'étaient des noms que la renommée avait consacrés, qui étaient dans la bouche de tout le monde, et pour ainsi dire familiers à l'imagination. Rien n'est si favorable à un poëte, que ces noms qui portent leur intérêt avec eux, et une partie de cet intérêt se répand sur les six premiers livres de l'*Enéide*, où se retrouvent des faits et des noms déjà immortalisés par Homere. Mais dès le septième livre, Virgile nous mene dans un monde tout nouveau, et nous montre des personnages absolument ignorés, et avec qui même il n'a pu, dans le plan qu'il a suivi, mettre le lecteur à portée de faire connaissance; et l'on s'aperçoit

alors qu'il est bien différent d'avoir à mettre en scene Ajax, Hector, Ulysse et Diomede, ou Messape, Ufens, Tarchon et Mézence. On sait bien que Virgile a voulu flatter à la fois les Romains et Auguste, les uns par la fable de leur origine, l'autre par le double rapport qu'il établit entre Auguste et Enée, tous deux fondateurs et législateurs. Mais il n'en est pas moins vrai qu'Homere, en chantant le siége de Troye, avait pris pour son sujet ce qu'il y avait alors de plus fameux dans le Monde, et que Virgile, en voulant célébrer l'origine de Rome, comme il l'annonce dès les premiers vers, s'est obligé à s'enfoncer dans les antiquités de l'Italie, aussi obscures que celles de la Grece étaient célebres. On sent tout ce que ce contraste doit lui faire perdre; aussi les héros d'Homere sont ceux de toutes les nations, de tous les théâtres : nous sommes accoutumés à les voir en scene avec les dieux, et ils ne nous semblent pas au dessous de ce commerce. Les combats de l'*Iliade* nous offrent le plus grand spectacle : nous croyons voir aux mains l'Europe et l'Asie; mais ceux de l'*Enéide* ne nous paraissent, en comparaison, que des escarmouches entre quelques peuplades ignorées. Virgile a tâché du moins de répandre quelque intérêt sur le jeune Pallas, fils d'Evandre; sur Lausus, fils de Mézence; sur Camille, reine de Volsques; mais cet intérêt passager et rapidement épisodique, jeté sur des personnages qu'on ne voit qu'un moment, ne saurait remplacer cet intérêt général qui doit animer et mouvoir toute la machine de l'Epopée.

Tel est le jugement que la postérité, sévérement équitable, parait avoir porté sur ce qui manque à l'*Eneide ;* mais malgré tous ces défauts, ce qui reste de mérite à Virgile suffit pour justifier le titre de prince des poëtes latins, qu'il

reçut de son siècle, et l'admiration qu'il a obtenue de tous les autres. Le second, le quatrieme et le sixième livre sont trois grands morceaux, regardés universellement comme les plus finis, les plus complétement beaux que l'Epopée ait produit chez aucune nation. Celui de Didon en particulier appartient entiérement à l'auteur: il n'y en avait point de modele, et c'est en ce genre un morceau unique dans toute l'antiquité. Ces trois admirables livres, l'épisode de Nisus et Euryale, celui de Cacus, celui des funérailles de Pallas, celui du bouclier d'Enée, sont les chefs-d'œuvre de l'art de peindre et d'intéresser en vers; et ce qui fait en total le caractere de Virgile, c'est la perfection continue du style, qui est telle chez lui, qu'il ne semble pas donné à l'homme d'aller plus loin. Il est à la fois le charme et le désespoir de tous ceux qui aiment et cultivent la poésie. Ainsi donc, s'il n'a pas égalé Homere pour l'invention, la richesse et l'ensemble, il l'a surpassé par la singuliere beauté de quelques parties, et par son excellent goût dans tous les détails (1). Ne nous plaignons

---

(1) L'abbé Trublet a fait un parallele de Virgile et d'Homère, où il y a quelques idées justes et fines, mais aussi beaucoup de petits aperçus vagues à force de subtilité, et plusieurs assertions fausses; celle-ci, par exemple: « L'*Enéide* vaut mieux que l'*Iliade*..... Virgile a sur» passé Homere dans le dessein et dans l'ordonnance. » Ce résultat n'est rien moins que juste. Un poëme qui, dans son ensemble, manque d'invention et d'intérêt, et dont les six derniers livres, si inférieurs aux premiers, pêchent contre la regle essentielle de la progression, ne vaut sûrement pas mieux que l'*Iliade*, qui, malgré ses longueurs, est beaucoup mieux ordonnée, puisqu'elle va toujours à son but, et se soutient jusqu'au bout, de manière que l'action devient encore plus attachante à la fin qu'au commencement. Il en résulte qu'Homere, comme je l'ai dit, l'emporte par la totalité, et Virgile

pas de la Nature, qui jamais ne donne tout à un seul : admirons-la plutôt dans l'étonnante variété de ses dons, dans cette inépuisable fécondité qui promet toujours au génie de nouveaux alimens, à la gloire de nouveaux titres, aux hommes de nouvelles jouissances.

Silius Italicus, qui fut consul l'année de la mort de Néron, et qui mourut sous Trajan, a imité Virgile, comme Duché et Lafosse ont imité Racine. Nous avons de lui un poëme, non pas épique, mais historique, en dix-sept livres, dont le sujet est la seconde guerre punique. Il y suit scrupuleusement l'ordre et le détail des faits depuis le siége de Sagonte jusqu'à la défaite d'Annibal, et la soumission de Carthage. Il n'y a d'ailleurs aucune espece d'invention ni de fable, si ce n'est qu'il fait quelquefois intervenir très-gratuitement Junon avec sa vieille haine contre les descendans d'Enée, et son ancien amour pour Carthage. Mais comme tout cela ne produit que quelques discours inutiles, la présence de Junon n'empêche pas que l'ouvrage ne soit une gazette en vers. La diction passe pour être assez pure, mais elle est faible et habituellement médiocre. Les amateurs n'y ont remarqué qu'un petit nombre de vers dignes d'être retenus; encore les plus beaux sont-ils empruntés de la prose de Tite-Live. Silius possédait une des

---

par la perfection de quelques parties. Quant à ce que dit l'abbé Trublet, « Virgile a voulu être poëte, et il l'a pu : » Homere n'aurait pas pu ne le point être; » ce sont là de très-frivoles antitheses, et ce jugement est dénué de sens. On n'est pas poëte comme Virgile, seulement parce qu'*on le veut :* on ne l'est à ce degré que quand la Nature l'a voulu. Le bon abbé Trublet songeait un peu trop à son ami Lamotte quand il donnait tant au *vouloir* en poésie. Il est très-vrai que Lamotte *voulut* être poëte; mais il ne parvint qu'à être un très-médiocre versificateur, et fit tout ce qu'on peut faire avec de l'esprit.

maisons de campagne de Cicéron, et une autre près de Naples, où était le tombeau de Virgile; ce qui était plus aisé que de ressembler à l'un ou à l'autre.

La Thébaïde de Stace, poëme en douze chants, dont le sujet est la querelle d'Etéocle et de Polynice, terminée par la mort des deux freres, annonce par son titre seul un choix malheureux. Quel intérêt peuvent inspirer deux scélérats maudits par leur pere, et accomplissant par leurs forfaits et par le meurtre l'un de l'autre, cette malédiction qu'ils ont méritée ? Stace, à force de bouffissure, de monotonie et de mauvais goût, est beaucoup plus ennuyeux et plus pénible à lire que Silius Italicus, quoiqu'il ait plus de verve que lui, et qu'au milieu de son fatras il y ait quelques étincelles. Le meilleur endroit de son poëme est le combat des deux freres, et ce qui précede et ce qui suit ce combat, qui fait le sujet du onzieme livre. Ce n'est pas que l'auteur y quitte le ton de déclamation ampoulée qui lui est naturel, mais il y mêle quelques traits de force et de pathétique. Au reste, Stace a joui pendant sa vie d'une grande réputation. Martial nous apprend que toute la ville de Rome étoit en mouvement pour aller l'entendre quand il devait réciter ses vers en public, suivant l'usage de ces tems-là, et que la lecture de *la Thébaïde* était une fête pour les Romains. Cela suffirait pour prouver combien le goût était corrompu à cette époque. Il vivait sous Domitien. Il adresse, en finissant, la parole à sa Muse, et l'avertit de ne prétendre à aucune concurrence avec *la divine Enéïde, mais de la suivre de loin et d'adorer ses traces*. Sa Muse lui a ponctuellement obéi. Il ne laisse pas de se promettre l'immortalité, et de compter sur les honneurs que la postérité lui rendra. Mais il aurait mieux fait de s'en tenir

aux applaudissemens de son siecle, que d'en appeler au nôtre. Son poëme est parvenu jusqu'à nous, il est vrai, et le tems qui a dévoré tant d'écrits de Tite-Live, de Tacite, de Sophocle, d'Euripide, a respecté *la Thébaïde* de Stace. Ainsi pendant le long cours des siecles d'ignorance, le hasard a tiré de mauvais ouvrages de la poussiere qui couvre encore et couvrira peut-être éternellement une foule de chefs-d'œuvre. Ce n'est pas là sans doute le genre d'immortalité que promettent les Muses; et qu'importe que l'on sache dans tous les siecles que Stace a été un mauvais poëte? ses écrits ne sont connus que du très-petit nombre de gens de lettres qui veulent avoir une idée juste de tout ce que les Anciens nous ont laissé.

Il en faut dire autant du déclamateur Claudien, qui vivait sous les enfans de Théodose, et qui a fait quelques poëmes satyriques ou héroïques, dont l'harmonie ressemble parfaitement au son d'une cloche qui tinte toujours le même carillon. On cite pourtant quelques-uns de ses vers, entre autres le commencement de son poëme contre Rufin. Mais en général c'est encore un de ces versificateurs ampoulés, qui, en se servant toujours de beaux mots, ont le malheur d'ennuyer. On peut juger de son style par ce début de son poëme de l'Enlévement de Proserpine.

Inferni raptoris equos, etc.

Encore puis-je affirmer que la version française, quoique fidelle, ne rend pas toute l'enflure de l'original. *Mon esprit surchargé m'ordonne de montrer dans mes chants audacieux, les chevaux du ravisseur infernal, l'astre du jour souillé par le char de Pluton, et le lit ténébreux de la Junon souterraine*, etc. Tout le reste

est de ce style; mais sur un pareil exorde, il faut avoir du courage pour aller plus loin.

LUCAIN.

Il ne serait pas juste de confondre Lucain avec ces auteurs à peu près oubliés. Il a beaucoup de leurs défauts, mais ils n'ont aucune de ses beautés. *La Pharsale* n'est pas non plus un poëme épique : c'est une histoire en vers; mais avec un talent porté à l'élévation, l'auteur a semé son ouvrage de traits de force et de grandeur qui l'ont sauvé de l'oubli.

Dans le dernier siecle, un esprit encore plus boursoufflé que le sien, l'a paraphrasé en vers français. Si la version de Brébeuf donna d'abord quelque vogue à Lucain malgré Boileau, c'est qu'alors on aimait autant les vers, qu'on en est aujourd'hui rassasié, et que le bon goût ne faisant que de naître, la déclamation espagnole était encore à la mode. Mais bientôt le progrès des lettres et l'ascendant des bons modeles firent tomber la *Pharsale aux Provinces si chere*, comme a dit Despréaux, et malgré la prédilection de Corneille et quelques vers heureux de Brébeuf, Lucain fut relégué dans la bibliotheque des gens de lettres. De nos jours, la traduction élégante et abrégée qu'en a donnée M. Marmontel, l'a fait connaître un peu davantage, mais n'a pu le faire goûter, tandis que tout le monde lit le Tasse dans les versions en prose les plus médiocres. Quelle en pourrait être la raison, si ce n'est que le Tasse attache et intéresse, et que Lucain fatigue et ennuie? Dans l'original il n'est guere lu que des littérateurs, pour qui même il est très-pénible à lire.

Cependant il a traité un grand sujet : de tems en tems il étincelle de beautés fortes et originales;

il s'est même élevé jusqu'au sublime. Pourquoi donc, tandis qu'on relit sans cesse Virgile, les plus laborieux latinistes ne peuvent-ils, sans beaucoup d'efforts et de fatigues, lire de suite un chant de Lucain? Quel sujet de réflexion pour les jeunes écrivains, toujours si facilement dupes de tout ce qui a un air de grandeur, et qui s'imaginent avoir tout fait avec un peu d'effervescence dans la tête et quelques morceaux brillans? Quel exemple peut mieux leur démontrer qu'avec beaucoup d'esprit et même de talent, on peut manquer de cet art d'écrire, qui est le fruit d'un goût naturel, perfectionné par le travail et par le tems, et qui est indispensablement nécessaire pour être lu? En effet, pourquoi Lucain l'est-il si peu, malgré le mérite qu'on lui reconnaît en quelques parties? C'est que son imagination, qui cherche toujours le grand, se méprend souvent dans le choix, et n'a point d'ailleurs cette flexibilité qui varie les formes du style, le ton et les mouvemens de la phrase, et la couleur des objets; c'est qu'il manque de ce jugement sain qui écarte l'exagération dans les peintures, l'enflure dans les idées, la fausseté dans les rapports, le mauvais choix, la longueur et la superfluité dans les détails; c'est que, jetant tous ses vers dans le même moule, et les faisant tous ronfler sur le même ton, il est également monotone pour l'esprit et pour l'oreille. Il en résulte que la plupart de ses beautés sont comme étouffées parmi tant de défauts, et que souvent le lecteur impatienté se refuse à la peine de les chercher, et à l'ennui de les attendre.

Tâchons de rendre cette vérité sensible : voyons, dans un morceau fidellement rendu, comment Lucain décrit et raconte. On sent bien que je vais traduire en prose : je ne pourrais

autrement remplir mon dessein; car il n'y a que Brébeuf qui puisse prendre sur lui de versifier tant de fatras, et même souvent de charger l'enflure et d'alonger les longueurs de Lucain; mais on verra aisément dans cette traduction exacte, ce qu'il faudrait retrancher ou conserver en traduisant en vers.

Je choisis le moment où César, voulant passer d'Épire en Italie sur une barque, est assailli par une tempête, et prononce ce mot fameux adressé au pilote qui tremblait: *Que crains-tu? Tu portes César et sa fortune.* Voyons comment le poëte a traité ce trait d'histoire assez frappant, et quel parti il en a tiré.

« La nuit avait suspendu les alarmes de la » guerre et amené les instans du repos pour ces » malheureux soldats, qui du moins dans leur » humble fortune ont un sommeil profond. Tout » le camp était tranquille, et la sentinelle ve- » nait d'être relevée à la troisieme veille. César » s'avance d'un pas inquiet dans le vaste silence » de la nuit: plein de ses projets téméraires, » dignes à peine du dernier de ses soldats, il » marche sans suite: sa fortune seule est avec » lui. Il franchit les tentes des gardes endormis, » et tout bas il se plaint de leur échapper si ai- » sément. Il parcourt le rivage, et trouve une » barque attachée par un cable à un rocher miné » par le tems. Il aperçoit la demeure tranquille » du pilote, qui n'était pas éloignée: c'était une » cabane formée d'un tissu de joncs et de ro- » seaux, et que la barque renversée défendait » du côté de la mer. César frappe à coups re- » doublés et ébranle la cabane. Amyclas se leve » de son lit, qui n'était qu'un amas d'herbes: » Quel est le malheureux, dit-il, que le naufrage » a jeté près de ma demeure? Quel est celui que » la fortune oblige d'y chercher du secours? En

» disant ces mots il se hâte de rallumer quelques » étincelles de feu, et se prépare à ouvrir sans » rien craindre. Il sait que les cabanes ne sont » pas la proie de la guerre. O précieux avantage » d'une pauvreté paisible ! ô toit simple et cham- » pêtre ! ô présent des dieux jusqu'ici méconnu ! » Quels murs, quels temples n'auraient pas trem- » blé, frappés par la main de César ? La porte » s'ouvre. Attends-toi, dit-il, à des récompenses » que tu n'oserais espérer. Tu peux tout prétendre » si tu veux m'obéir et me transporter en Italie. » Tu ne seras pas obligé de nourrir ta vieillesse » du produit de ta barque et du travail de tes » mains. Ne te refuse pas aux dieux qui veulent » te prodiguer les richesses. Ainsi parlait César : » couvert de l'habit d'un soldat, il ne pouvait » prendre le ton d'un maître. Amyclas lui ré- » pond : Beaucoup de raisons m'empêcheraient » de me confier cette nuit à la mer. Le soleil » en se couchant était environné de nuages, ses » rayons partagés semblaient appeler d'un côté » le vent du midi, et de l'autre le vent du nord, » et même, au milieu de sa course, sa lumiere » était faible et pouvait être regardée d'un œil » fixe. La lune n'a point jeté une clarté brillante ; » son croissant n'était point net et serein ; sa » rougeur présageait un vent violent, et devenue » pâle, elle se cachait tristement dans les nuages. » Le gémissement des forêts, le bruit des flots » qui battent le rivage, les dauphins qui s'en » approchent, ne m'annoncent rien d'heureux. » J'ai remarqué avec inquiétude que le plongeon » cherche le sable, que le héron n'ose élever » dans l'air ses ailes mouillées, et que la cor- » neille, se plongeant quelquefois dans l'eau » comme si elle se préparait à la pluie, rase les » rivages d'un vol incertain. Mais si de grands » intérêts l'exigent, j'oserai me mettre en mer,

» j'aborderai où vous me l'ordonnerez, ou bien
» les vents et les flots s'y opposeront. Il dit, et
» déliant la barque, il déploie la voile. A peine
» fut-elle agitée, que non-seulement les étoiles
» errantes parurent se disperser et tracer divers
» sillons, mais même celles qui sont immobiles,
» semblerent s'ébranler. Une affreuse obscurité
» couvrait la surface des mers : on entendait
» bouillonner les vagues amoncelées et mena-
» çantes, déjà maîtrisées par les vents, sans sa-
» voir encore auquel elles allaient obéir. Le pi-
» lote tremblant dit à César : Vous voyez ce
» qu'annoncent les menaces de la mer. Je ne
» sais si elle est agitée par le vent d'orient ou
» d'occident; mais ma barque est battue de tous
» les côtés; le ciel et les nuages semblent en
» proie au vent du midi : si j'en crois le bruit
» des flots, ils sont poussés par le vent du nord.
» Nous n'avons aucun espoir d'aborder aujour-
» d'hui en Italie, ni même d'y être poussés par
» le naufrage. Le seul moyen de salut qui nous
» reste, c'est de renoncer à notre dessein et de
» retourner sur nos pas. Regagnons le rivage,
» de peur que bientôt il ne soit trop loin de
» nous.

» César se croyant au dessus de tous les périls
» comme il étoit au dessus de toutes les craintes,
» répond au nautonnier : Ne crains point le cour-
» roux des flots; abandonne ta voile au vent fu-
» rieux. Si les astres te défendent de voguer
» vers l'Italie, vogue sous mes auspices. Tu
» n'aurais aucun effroi si tu connaissais celui
» que tu portes. Sache que les dieux ne m'a-
» bandonnent jamais, et que la fortune me sert
» mal lorsqu'elle ne va pas au devant de mes
» vœux. Avance au travers des tempêtes, et ne
» crains rien sous ma sauve-garde. Cette tour-
» mente, qui menace les cieux et les mers, ne

» menace point la barque où je suis; elle porte » César, et César la garantit de tous les périls. » La fureur des vents ne tardera pas à se ra- » lentir. Ce navire rendra le calme à la mer. » Ne te détourne point de ton chemin; évite » les côtes les plus prochaines, et sache que » tu arriveras au port de Brindes lorsqu'il n'y » aura plus pour nous d'autre espoir de salut » que d'y arriver. Tu ignores ce qu'apprête tout » ce grand bruit : si la fortune ébranle le ciel » et les mers, c'est qu'elle cherche à me ser- » vir. Comme il parlait encore, un coup de » vent vint frapper le navire, brisa les cor- » dages et fit voler les voiles au dessus du mât » ébranlé. La barque retentit de cette violente » secousse, et bientôt tous les orages réunis vien- » nent fondre sur elle des bouts de l'Univers. » Le vent du couchant leve le premier sa tête » de l'Océan atlantique, et entasse les flots les » uns sur les autres comme un amas de rochers. » Le froid Borée court à sa rencontre et re- » pousse la mer, qui long-tems suspendue ne » sait de quel côté retomber. Mais la fureur de » l'aquilon l'emporta : il fit tournoyer les flots, » et les sables découverts parurent former des » gués. Borée ne pousse point les flots contre » les rochers; il les brise contre ceux qu'entraîne » son rival, et la mer soulevée pourrait com- » battre contre elle-même sans le secours des » vents. Celui d'orient ne demeure pas oisif, et » celui du midi, surchargé de nuages, ne reste » pas dans les antres d'Eole : chacun d'eux « soufflant avec violence du côté qu'il défen- » doit, la mer se contint dans ses limites, au » lieu que les tempêtes mêlent le plus souvent » les flots des différentes mers, tels que ceux » de la mer Egée et de la mer de Toscane, ceux » de la mer Ionienne et du golfe Adriatique.

» Combien de fois ce jour vit les montagnes
» couvertes de flots ! Combien de hauteurs parurent
» s'abîmer dans la mer ! Toutes les eaux
» du Monde abandonnent leurs rivages. L'O-
» céan lui-même, si rempli de monstres, et
» qui entoure ce globe, semblait se confondre
» dans une seule mer. Ainsi jadis le roi de l'O-
» lympe seconda du trident de son frere ses
» foudres fatigués, et la Terre parut réunie au
» partage de Neptune lorsqu'il l'inonda de ses
» eaux et qu'il ne voulut d'autre rivage que la
» hauteur des cieux. De même en ce jour la
» mer se serait élevée jusqu'aux astres, si Jupiter
» ne l'eût accablée du poids des nuages. Ce
» n'était point une nuit ordinaire qui se répan-
» dît sur le Monde : les ténebres livides et
» affreuses couvraient profondément les eaux et
» le ciel. L'air était affaissé sous les eaux, et
» les flots allaient se grossir dans les airs. La
» lueur effrayante des éclairs s'éteignait dans
« cette nuit, et ne jetait qu'un sillon obscur.
» La demeure des dieux est ébranlée, l'axe du
» Monde retentit, les pôles chancellent, et la
» Nature craignit le chaos. Les élémens sem-
» blent avoir rompu les liens qui les unissaient,
» et tout prêts à ramener la nuit éternelle qui
» confond les cieux et les enfers. S'il reste aux
» humains quelque espoir de salut, c'est parce
» qu'ils voient que le Monde n'est pas encore
» brisé par ces secousses terribles. Les rochers
» tremblans, élevés sur la cime des vagues,
» regardent les abîmes de la mer d'aussi haut
» qu'on la découvre des sommets de Leucate;
» et lorsque les flots viennent à se couvrir, à
» peine le mât du navire paraît-il au dessus
» d'eux : tantôt ses voiles touchent aux nues,
» tantôt sa quille touche à terre. La mer est
» d'un côté abaissée jusqu'aux sables, de l'autre

» elle est amoncelée et paroît toute entiere dans » les vagues. La crainte confond toutes les res- » sources de l'art, et le pilote ne sait à quels » flots il doit céder et quels il doit repousser. » L'opposition des vents le sauva : les vagues » luttant avec une force égale, soutinrent le » navire, et repoussé toujours du côté où il » tombait, il est balancé sous l'effort des vents. » Le nautonnier ne craignait pas d'être jeté vers » l'île de Sason, entourée de gués, ni sur les » côtes de Thessalie, hérissées de rochers, ni » dans le détroit redouté d'Ambracie; il ne » craignait que d'aller heurter les monts Cérau- » niens.

» César crut avoir trouvé des périls dignes de » son destin. C'est donc, se dit-il à lui-même, un » grand effort pour les dieux de détruire César, » puisqu'assis dans une frêle nacelle, il m'atta- » quent avec la mer et les tempêtes ! Si la gloire » de ma perte est reservée à Neptune, si on me » refuse de mourir dans un champ de bataille, ô » dieux ! je recevrai sans crainte le trépas que » vous voudrez me donner. Quoique la parque, » en précipitant ma derniere heure, m'enleve » aux plus grands exploits, j'ai cependant assez » vécu pour ma gloire. J'ai dompté les nations » du nord ; j'ai vaincu Rome par le seul effroi de » mon nom : Rome a vu Pompée au dessous de » moi. Ses citoyens obéissans m'ont donné les » faisceaux qu'ils m'avaient refusés pendant que » je combattais pour ma patrie : tous les titres » de la puissance romaine m'ont été prodigués. » Que tous les humains ignorent, hors toi seule, » ô Fortune, confidente de tous mes vœux ! que » César, quoique consul et dictateur, meurt » trop tôt, puisqu'il n'est pas encore maître » du Monde. Je n'ai pas besoin de funérailles. » O dieux ! laissez dans les flots mon cadavre

» défiguré. Je ne demande ni tombeau ni bû-
» cher, pourvu que de tous les côtés de l'Univers
» on attende César en tremblant. A peine avoit-
» il dit ces mots, qu'une vague énorme enleva
» la barque sans la renverser, et la porta sur un
» rivage où il n'y avoit ni écueils ni rochers.
» Tant de grandeurs, tant de royaumes, sa for-
» tune enfin, tout lui fut rendu en touchant
» la terre. »

Il n'y a personne qui, dans un morceau de cette étendue, ne puisse reconnaître tous les défauts du style de Lucain; personne qui n'ait été blessé de tant d'hyperboles portées jusqu'à l'extravagance, de tant de prolixité dans les détails, poussée jusqu'au plus intolérable excès; de ce ridicule combat des vents personnifiés si froidement et si mal-à-propos; de cette enflure gigantesque, qui est l'opposé de toute raison et de toute vérité. Quoi de plus déplacé que cette verbeuse fanfaronade de César, substituée au mot sublime que l'Histoire lui fait prononcer? Combien le pilote doit trouver ce langage ridicule, jusqu'au moment où César se nomme! Et même quand il s'est nommé, il ne doit pas l'y reconnaître. Celui qui dit : Je commande à la Fortune, doit passer pour fou; mais celui qui au milieu du péril peut dire, en faisant connaître à la fois son nom et son caractere : *Que crains-tu ? Je suis César*, en impose à tout mortel qui connaît ce nom, et lui fait oublier le danger. Le goût n'est pas moins blessé de cette longue énumération de tous les présages du mauvais tems; et surtout il ne faut pas détailler tant de raisons de rester au port quand on finit par s'embarquer. Quatre mots devaient suffire, et dans des circonstances si pressantes l'impatience de César ne doit pas lui permettre d'en entendre davantage. Je ne dis rien de la tempête. Ebran-

ler la Terre et le Ciel, soulever toutes les mers du globe, faire craindre à la Nature de retomber dans le chaos, et tout cela pour décrire le péril d'une nacelle battue d'un orage dans la petite mer d'Epire, est d'abord une description absolument fausse en physique; c'est le plus étrange abus des figures ; et de plus, c'est manquer le but principal. Cette description si longue et si ampoulée fait trop oublier César, et c'est de César surtout qu'il fallait nous occuper. Quand la flotte d'Enée est assaillie par la tempête, douze vers suffisent à Virgile pour faire un tableau de l'expression la plus vive et la plus frappante. Un orage, décrit avec la même vérité et la même force, eût suffi pour nous faire trembler sur le sort d'un grand-homme prêt à voir un moment d'imprudence anéantir de si grandes destinées. Et combien le tableau aurait été encore plus frappant si dans cet endroit de son poëme, comme dans beaucoup d'autres, Lucain eût employé la fiction dont il a été partout trop avare ! s'il nous eût représenté l'Olympe attentif et partagé, les dieux observant avec curiosité si l'ame de César éprouverait un moment de trouble et de frayeur, incertains eux-mêmes si les flots n'engloutiraient point le maître qui menaçait le Monde, et si Neptune n'effacerait pas du livre des destins le jour de Pharsale et l'esclavage de Rome !

Quoique le vice essentiel de Lucain soit ordinairement de passer la mesure en tout, il ne faut pas croire pourtant qu'il la passe toujours au même degré. Il a des morceaux où les beautés l'emportent de beaucoup sur les défauts, surtout dans la peinture des caracteres. Tel est, par exemple, l'éloge funebre de Pompée, prononcé par Caton ; tel est le portrait de Caton lui-même et le tableau de ses noces avec Mar-

cie, sa marche dans les sables d'Afrique, et sa belle réponse au beau discours de Labiénus sur l'oracle de Jupiter Ammon; tels sont principalement les portraits de César et de Pompée, mis en opposition dans le premier livre, et qui sont à mon gré ce que Lucain a de mieux écrit. Ce sont ces beautés d'un caractere mâle et neuf qui l'ont rendu digne des regards de la postérité, et qu'il est juste de vous faire connaître, au moins autant qu'il m'est possible, dans une imitation très-libre, telle que doit être celle d'un écrivain qui n'est pas un modele.

Pompée avec chagrin voit ses travaux passés
Par de plus grands exploits tout près d'être effacés.
Par dix ans de combats la Gaule assujettie,
Semble faire oublier le vainqueur de l'Asie;
Et des braves Gaulois le hardi conquérant,
Pour la seconde place est désormais trop grand.
De leurs prétentions la guerre enfin va naître;
L'un ne veut point d'égal, et l'autre point de maître.
Le fer doit décider, et ces rivaux fameux,
D'un suffrage imposant s'autorisent tous deux.
Les dieux sont pour César, mais Caton suit Pompée.
L'un contre l'autre enfin prêts à tirer l'épée,
Dans le champ des combats ils n'entraient pas égaux.
Pompée oublia trop la guerre et les travaux :
La voix de ses flatteurs endormit sa vieillesse;
De la faveur publique il savoura l'ivresse;
Et livré tout entier aux vains amusemens,
Aux jeux de son théâtre, aux applaudissemens,
Il n'a plus les élans de cette ardeur guerriere,
Ce besoin d'ajouter à sa gloire premiere;
Et fier de son pouvoir, sans crainte et sans soupçon,
Il vieillit en repos, à l'ombre d'un grand nom.
Tel un vieux chêne, orné de dons et de guirlandes,
Et du peuple et des chefs étalant les offrandes,
Miné dans sa racine et par les ans flétri,
Tient encor par sa masse au sol qui l'a nourri.
Ses longs rameaux noircis s'étendent sans feuillage;
Mais son tronc dépouillé répand un vaste ombrage.
D'une forêt pompeuse il s'éleve entouré,
Mais seul, près de sa chute, il est encor sacré.
César a plus qu'un nom, plus que sa renommée :

Il n'est point de repos pour cette ame enflammée.
Attaquer et combattre, et vaincre et se venger,
Oser tout, ne rien craindre et ne rien ménager,
Tel est César. Ardent, terrible, infatigable,
De gloire et de succès toujours insatiable,
Rien ne remplit ses vœux, ne borne son essor;
Plus il obtient des dieux, plus il demande encor.
L'obstacle et le danger plaisent à son courage,
Et c'est par des débris qu'il marque son passage.
Tel, échappé du sein d'un nuage brûlant,
S'élance avec l'éclair un foudre étincelant.
De sa clarté rapide il éblouit la vue;
Il fait des vastes cieux retentir l'étendue;
Frappe le voyageur par l'effroi renversé,
Embrâse les autels du dieu qui l'a lancé,
De la destruction laisse partout la trace,
Et rassemblant ses feux, remonte dans l'espace.

Voyons-le dans la description des prodiges qui annonçaient la guerre civile. On s'attend bien qu'un morceau de cette nature doit être beaucoup trop long chez lui; mais resserré de moitié et réduit aux traits les plus frappans, il peut produire de l'effet.

Les dieux mêmes, les dieux, qui, pour mieux nous punir
Souvent à nos frayeurs découvrent l'avenir,
De prodiges sans nombre avaient rempli la Terre:
Le désordre du Monde annonçait leur colère.
Des astres inconnus éclairèrent la nuit,
Et dans un ciel serein la foudre retentit.
Le soleil se cachant sous des vapeurs funèbres,
Fit craindre aux nations d'éternelles ténebres.
L'étoile aux longs cheveux, signal des grands revers,
En sillons enflammés courut au haut des airs.
Phœbé pâlit soudain, et perdant sa lumière,
Couvrit son front d'argent de l'ombre de la Terre.
Vulcain frappant l'Etna de ses pesans marteaux,
Réveilla le Cyclope au fond de ses cachots.
L'Etna s'ouvre et mugit, de sa cime béante
Descend à flots épais une lave brûlante.
L'Apennin rejeta de ses sommets tremblans
Les glaçons sur sa tête amassés par les ans;
L'aboyante Scylla, qui hurle sous les ondes,
Roula des flots de sang dans ses grottes profondes.
La Nature a changé sous le courroux des cieux,

Et la mere frémit de son fruit monstrueux.
On entendait gémir des urnes sépulcrales.
Secouant dans ses mains deux torches infernales,
Le front ceint de serpens et l'œil armé d'éclairs,
De son haleine impure empoisonnant les airs,
Courait autour des murs une affreuse Euménide:
La Terre s'ébranlait sous sa course rapide.
Le Tibre sur ses bords voyait de nos héros
S'agiter à grand bruit les antiques tombeaux.
Jusque dans nos remparts des ombres s'avancerent.
Les mânes de Sylla dans les champs s'éleverent,
D'une voix lamentable annonçant le malheur.
Du soc de la charrue, on dit qu'un laboureur
Entr'ouvrit une tombe, et saisi d'épouvante,
Vit Marius lever sa tête menaçante,
Et les cheveux épars, le front cicatrisé,
S'asseoir pâle et sanglant sur son tombeau brisé.

Rien n'est plus connu que le mot de Quintilien, qui range Lucain parmi les orateurs plutôt que parmi les poëtes : *Oratoribus magis quàm poëtis annumerandus*. C'est faire l'éloge de ses discours; et en effet, il est supérieur dans cette partie, non qu'en faisant parler ses personnages, il soit exempt de cette déclamation qui gâte son style quand il les fait agir; mais en général ses discours ont de la grandeur, de l'énergie et du mouvement.

On lui a reproché, avec raison, de manquer de sensibilité, d'avoir trop peu de ces émotions dramatiques qui nous charment dans Homere et Virgile. Il s'offrait pourtant dans son sujet des morceaux susceptibles de pathétique; mais la roideur de son style s'y refuse le plus souvent, et dans ce genre il indique plus qu'il n'acheve. La séparation de Pompée et de Cornélie quand il l'envoie dans l'île de Lesbos, et les discours qui accompagnent leurs adieux, sont à peu près le seul endroit où le poëte rapproche un moment l'épopée de l'intérêt de la tragédie; encore laisse-t-il beaucoup à desirer.

Autant on lui sait gré d'avoir supérieurement colorié le portrait de César au commencement de son ouvrage, autant on est choqué de voir à quel point il défigure dans toute la suite du poëme ce caractere d'abord si bien tracé. C'est la seule exception que l'on doive faire aux éloges qu'il a généralement mérités dans cette partie; mais ce reproche est grave, et ne peut même être excusé par la haine, d'ailleurs louable, qu'il témoigne partout contre l'oppresseur de la liberté. Je trouve tout simple qu'un républicain ne puisse pardonner à César la fondation d'un Empire dont avait hérité Néron. Mais il pouvait se borner sagement à déplorer le malheureux usage des talens extraordinaires et des rares qualités que César tourna contre son pays, après s'en être servi pour le défendre et l'illustrer. Il faut être juste envers tout le monde, et considérer combien de circonstances peuvent, non pas justifier, mais du moins excuser sa conduite. Il est certain qu'il était perdu s'il eût renvoyé son armée avant de passer le Rubicon. La haine de ses ennemis servit la fortune qui le conduisait. L'aveugle partialité du sénat en faveur de Pompée, la faiblesse de Cicéron pour cette ancienne idole qu'il avait décorée, la vieille haine de l'austere Caton contre le voluptueux César, pousserent hors de toute mesure ce premier corps de la République, dont toutes les démarches furent alors autant de fautes. Ce sénat consentait à flatter l'orgueil de Pompée, qui voulait être le premier de l'Etat, et condamnait en même tems la fierté de César, qui refusait d'être le second. La situation entre ces deux hommes puissans était sans doute délicate; mais s'il y avait un parti sage, c'était, ce me semble, de tenir la balance entre eux, afin de les contenir l'un par l'autre : la faire pencher absolu-

ment d'un côté, c'était rendre la rupture inévitable, et nécessiter une guerre qui devait finir, comme Cicéron lui-même l'avoue dans ses lettres, par donner un maître à Rome. Quand on considère les motifs de la conduite des sénateurs, on n'y trouve pas plus de justice que de prudence. La préférence qu'ils donnaient à Pompée, n'avait pour fondement que leur aversion patricienne pour un chef du parti du peuple; et l'animosité des anciennes querelles de Marius et de Sylla subsistait dans ce corps qui, après de si terribles exemples, aurait dû ne chérir que la liberté et ne haïr que la tyrannie. Au contraire, ils abandonnaient à Pompée un pouvoir illégal et excessif, parce qu'il était le chef du parti des grands et prince du sénat. César, qui croyait valoir au moins Pompée, ne voulait pas souffrir qu'il y eût dans Rome un citoyen assez puissant pour opprimer Rome et César. Toutes les propositions qu'il fit étant encore à la tête de ses légions, et avant de passer le Rubicon, avaient un motif très-plausible : c'était d'établir l'égalité, et de le mettre en sûreté contre ses ennemis. Je crois bien qu'il ne faisait ces propositions qu'avec la certitude d'être refusé, et qu'au fond il voulait régner. Mais ses ennemis firent tout ce qu'il fallait pour lui fournir le prétexte toujours imposant de la défense naturelle. Il offrait de poser les armes, pourvu qu'on lui accordât le consulat et le triomphe. Il avait mérité tous les deux, et avait besoin de la puissance consulaire pour faire tête à ceux qui voulaient le perdre. Pompée, accoutumé depuis dix ans à régner paisiblement dans Rome pendant que César conquérait les Gaules, ne put soutenir l'idée d'y voir rentrer César triomphant, revêtu de tout l'éclat et armé de tout le crédit que devaient lui donner dix années de victoires,

ses talens et sa renommée. Le sénat, accoutumé à la domination tranquille de Pompée, qu'il regardait comme la sienne, ne vit l'approche de César qu'avec effroi. On lui refusa tout ce qu'il demandait légalement, en même tems qu'on mettait entre les mains de Pompée des commandemens et des forces extraordinaires. Il semblait qu'on ne voulût tout prodiguer à l'un que pour accabler l'autre; et ce qui paraîtrait inconcevable si l'on ne voyait de pareilles inconséquences dans l'histoire de tous les gouvernemens, on poussait à bout un homme dont on croyait avoir tout à craindre, sans prendre aucune mesure pour le repousser et le combattre. César, qui se sentait en état de se faire justice, n'eut pas, il est vrai, la dangereuse magnanimité de se remettre entre les mains de ses ennemis. Il osa tout ce qu'il pouvait, et l'on sait quelle en fut la suite. Il paraît que la supériorité constante qu'il porta dans toute cette guerre jusqu'au jour de Pharsale, fut surtout celle de son caractere; c'est par-là qu'il l'emportait sur Pompée, encore plus peut-être que par les talens militaires; car, de ce côté, il se peut bien qu'en ne jugeant que par l'événement, on ait trop rabaissé le vaincu devant le vainqueur. Sa fuite précipitée de l'Italie en Epire montre en effet qu'il n'avait rien préparé pour soutenir la guerre en Italie; mais en la transportant en Grece, il fit voir bientôt qu'il avait pris le seul parti convenable, et qu'il connaissait toutes ses ressources. Il s'en procura d'immenses, une puissante armée, une flotte nombreuse, des vivres en abondance, tout le pays à ses ordres, et le plan de campagne qu'il adopta en conséquence de ces avantages, lui a fait honneur auprès des juges de l'art. Il sentit la supériorité que devaient avoir en plaine les vieilles bandes

de César, qui, après les dix années de la guerre des Gaules, devaient nécessairement l'emporter par les manœuvres, l'expérience et la fermeté dans l'action.

Il résolut donc d'éviter les batailles, et de fatiguer et d'affamer son ennemi. César ne commit qu'une faute (eh! qui n'en commet pas!): il étendit trop ses lignes à Durazzo; Pompée sut en profiter : il força ses lignes, et l'attaqua avec tant d'avantage, que la tête tourna entièrement à ces fameux vétérans de César (tant la position fait tout!), et que pour la premiere fois ils prirent la fuite avec la dernière épouvante. Tous les historiens conviennent, et César lui-même, suivant le récit d'Asinius Pollion, avoua qu'il était perdu si Pompée avait poussé sa victoire ce jour-là, et attaqué sur-le-champ le reste de l'armée retirée dans ses retranchemens. Mais l'activité et l'audace ne sont pas ordinairement les qualités d'un vieux général. Pompée ne fit pas tout ce qu'il pouvait faire; et ce qui est bien remarquable, ce fut précisément cette victoire de Durazzo qui le fit battre à Pharsale. Elle inspira une confiance follement présomptueuse à tous les chefs de l'armée et du conseil de Pompée. Ils se regarderent dès-lors comme triomphans. Las d'une guerre qui les éloignait trop long-tems des délices de Rome, ils accuserent le général de la prolonger pour ses propres intérêts. Il n'eut pas la force de résister à leurs reproches et de suivre le plan qui lui avait si bien réussi; et au moment où César était très-embarrassé de sa situation, il vit tout d'un coup, avec autant de surprise que de joie, Pompée quitter les hauteurs et descendre en plaine pour livrer bataille. Ce fut là une faute capitale. Un moment de faiblesse lui fit perdre le fruit d'une très-belle campagne et de quarante ans de gloire.

Voilà ce que produit le défaut de caractere, et ce que César n'eût jamais fait. Dès ce moment Pompée ne fut plus lui-même; et en consentant à la bataille et en la donnant, il ne fit plus rien qui fût digne ni d'un général ni d'un grand-homme. On combattait encore lorsqu'il se retira dans sa tente comme un homme qui a perdu la tête. Sa fuite fut honteuse et désespérée, comme celle d'un homme qui, toujours heureux jusque-là, ne se trouve point de force contre un premier revers. Il lui restait de grandes ressources; il n'en saisit aucune. Il pouvait se jeter sur sa flotte qui était formidable, prolonger la guerre sur mer contre un ennemi qui avait peu de vaisseaux, et remettre en balance ce qui semblait avoir été décidé à Pharsale. Ses lieutenans firent encore la guerre long-temps après lui, tandis qu'il allait comme un aventurier se mettre à la merci d'un roi enfant, conduit par des ministres barbares. Il trouva la mort en Egypte pendant que César laissait la vie à tous ceux qui tombaient entre ses mains. On sait jusqu'où il porta la clémence. On sait qu'à Pharsale même, au fort de l'action, il donna l'ordre de faire quartier à tout citoyen romain qui se rendrait, et de ne faire main-basse que sur les troupes étrangeres. Après cela comment n'être pas révolté, lorsque Lucain se plaît à le représenter partout comme un tyran féroce et un vainqueur sanguinaire; lorsqu'il le peint se rassasiant de carnage, observant ceux des siens dont les épées sont plus ou moins teintes de sang, et ne respirant que la destruction! La poésie n'a point le droit de dénaturer ainsi un caractere connu, et de contredire des faits prouvés : c'est un mensonge et non pas une fiction. Il n'est permis de calomnier un grand-homme ni en prose ni en vers.

Encore une observation sur cette différence de caractere entre Pompée, trop long-tems accoutumé à être prévenu par la fortune, et César, accoutumé à la maîtriser et à la dompter. L'un jette son manteau de pourpre pour s'enfuir du champ de bataille où l'on se bat encore pour lui; et l'autre, à la journée de Munda, voyant ses vétérans s'ébranler après six heures de combat, prend le parti de se jeter seul au milieu des ennemis, ramene ainsi ses troupes à la charge, et retrouve la victoire en exposant sa vie. On conéoit, par ce contraste, lequel de ces deux hommes devait l'emporter sur l'autre.

Il n'y a gueae de sujet plus grand, plus riche, plus capable d'élever l'ame, que celui qu'avait choisi Lucain. Les personnages et les événemens imposent à l'imagination, et devaient émouvoir la sienne; mais il avait plus de hauteur dans les idées, que de talent pour peindre et pour imaginer. On a demandé souvent si son sujet lui permettait la fiction. On peut répondre d'abord que Lucain lui-même n'en doutait pas, puisqu'il l'a employée une fois, quoique d'ailleurs il n'ait fait que mettre l'Histoire en vers. Il est vrai que les fables de l'*Odyssée* figureraient mal à côté d'un entretien de Caton et de Brutus; mais c'eût été l'ouvrage du génie et du goût de choisir le genre de merveilleux convenable au sujet. Les dieux et les Romains nē pouvaient-ils pas agir ensemble sur une même scene, et être dignes les uns des autres? Le Destin ne pouvait-il pas être pour quelque chose dans ces grands démêlés où était intéressé le sort du Monde? Enfin le Fantôme de la Patrie en pleurs qui apparaît à César aux bords du Rubicon, cette belle fiction, malheureusement la seule que l'on trouve dans la *Pharsale*, prouve assez quel parti Lucain aurait pu

firer de la Fable sans nuire à l'intérêt ni à la dignité de l'Histoire.

Il est mort à vingt-sept ans, et cela seul demande grace pour les fautes de détail, qu'une révision plus mûre pouvait effacer ou diminuer, mais ne saurait l'obtenir pour la nature du plan, dont la conception n'est pas épique, ni pour le ton général de l'ouvrage, qui annonce un défaut de goût trop marqué, pour que l'on puisse croire que l'auteur eût jamais pu s'en corriger entiérement.

SECTION III.

Appendice sur Hésiode, Ovide, Lucrece et Manilius.

Pour compléter ce qui regarde les différens genres de poëmes anciens, il faut dire un mot des poëmes mythologiques, didactiques et philosophiques d'Hésiode, d'Ovide, de Lucrece et de Manilius.

On ne s'accorde pas sur le tems où vivait Hésiode : les uns le font contemporain d'Homere, les autres le placent cent ans après : ce qui est certain, c'est qu'il a connu du moins les ouvrages d'Homere, car il a des vers entiers qui en sont empruntés. Tous deux doivent être regardés comme les peres de la mythologie; ce qui suffirait pour en faire l'objet de cette curiosité naturelle qui nous porte à interroger l'antiquité. Elle ne nous a transmis que deux poëmes d'Hésiode, tous deux assez courts; l'un intitulé *les Travaux et les Jours*; l'autre, *la Théogonie* ou *la Naissance des dieux*. Le premier contient des préceptes sur l'agriculture, et a donné à Virgile l'idée de ses *Géorgiques*. On pourrait rapprocher la *Théogonie* des *Métamor-*

phoses d'Ovide, si l'ouvrage de ce dernier n'était pas si supérieur à celui d'Hésiode.

Ce n'est pas qu'à le considérer seulement comme poëte, il n'ait, même pour nous, un mérite réel qui justifie la réputation dont il a joui de son tems. Il balanca un moment celle d'Homere qui dans la suite l'effaça de plus en plus à mesure que le goût fit des progrès; mais c'est encore beaucoup pour la gloire d'Hésiode, que cette concurrence passagere. Il n'est pas vrai, comme quelques-uns l'ont écrit, qu'il ait vaincu Homere dans une joûte poétique aux funérailles d'Amphidamas : il y remporta en effet une couronne; mais s'il l'avait obtenue sur un concurrent tel qu'Homere, il y avait assez de quoi s'en glorifier pour qu'Hésiode, qui rappelle dans un de ses poëmes cette couronne qu'on lui avait décernée, nommât le rival qu'il avait vaincu, et il ne le nomme pas; c'est donc évidemment un conte qui ne fut imaginé que par les détracteurs d'Homere.

Le poëme des *Travaux* et des *Jours* semble divisé en trois parties, l'une mythologique, l'autre morale, la derniere didactique. Hésiode commence par raconter la fable de Pandore, et s'il en est l'inventeur, elle fait honneur à son imagination : c'est du moins chez lui qu'elle se trouve le plus anciennement, ainsi que la naissance de Vénus, et celle des Muses, filles de Mnémosyne et de Jupiter. Après l'allégorie de Pandore vient une description des différens âges du Monde, qu'Ovide a imitée dans ses *Métamorphoses ;* mais l'auteur grec en compte cinq au lieu de quatre, comme on les compte d'ordinaire : l'âge d'or, l'âge d'argent, l'âge d'airain, celui des demi-dieux et des héros, qui revient à ce que nous nommons les tems héroïques, et le siecle de fer, qui est, selon le poëte, le siecle

où il écrit : en ce cas il y a long-tems qu'il dure. Les écrivains de tous les tems ont regardé leur siecle comme le pire de tous. Il n'y a que Voltaire qui ait dit du sien :

Ah! le bon temps que ce siecle de fer!

Encore était-ce dans un accès de gaîté ; car ailleurs il appelle le dix-huitieme siecle l'*égoût des siecles*. C'est un de ces sujets sur lesquels on dit ce qu'on veut, selon qu'il plaît d'envisager tel ou tel côté des objets.

Après ce début mythologique, Hésiode commence un cours de morale qu'il adresse, ainsi que le reste de l'ouvrage, à son frere Persée, avec qui il avait eu un procès pour la succession paternelle : cette morale n'est pas toujours la meilleure possible. Elle est suivie de préceptes de culture, entremêlés encore de leçons de sagesse ; car on en rencontre partout dans cet auteur. Il était grand-prêtre d'un temple des Muses sur le mont Hélicon, et l'enseignement a toujours été une des fonctions du sacerdoce. Mais ce que les Muses ne lui avaient pas dicté, c'est le morceau qui termine son poëme, et dans lequel il spécifie la distinction des différens jours du mois, dans un goût qui fait voir que celui de l'*Almanach de Liege* n'est pas moderne. C'est là qu'Hésiode nous apprend qu'il faut se marier le 4 du mois ; qu'on peut tondre ses moutons le 11 et le 12 ; mais que le 12 est infiniment préférable ; que le dixieme jour est favorable à la génération des mâles, et le quatorzieme à celle des femelles, et beaucoup d'autres choses de cette force, ou même d'une sorte de ridicule qu'on ne saurait citer. C'étaient sans doute les rêveries de son tems comme du nôtre ; mais Homere n'en a pas fait usage.

La premiere moitié de la *Théogonie* n'est

presque qu'une nomenclature continuelle de dieux et de déesses de tout rang et de toute espece. On a voulu débrouiller ce chaos à l'aide de l'allégorie : on peut l'y trouver tant qu'on voudra, mais tout aussi mêlée d'inconséquences que la fable même. Le poëte, dont la diction est en général douce et harmonieuse, prend tout à coup, vers la fin de son ouvrage, un ton infiniment plus élevé pour chanter la guerre des dieux contre les géans, tradition fabuleuse dont il est le plus ancien auteur. Cette description et celle de l'hiver dans *les Travaux et les Jours*, sont, dans leur genre, à comparer aux plus beaux endroits d'Homere. La peinture du Tartare, où les Titans sont précipités par la foudre de Jupiter, offre des traits de ressemblance avec l'enfer de Milton, si frappans, qu'il est difficile de douter que l'un n'ait servi de modele à l'autre; et c'est une chose assez singuliere, que la conformité des idées dans un fonds que la diversité des religions devait rendre si différent.

Ovide, que je ne considere encore ici que comme auteur des *Métamorphoses*, parce que ses autres écrits appartiennent à d'autres genres dont je parlerai à leur place, Ovide a été un des génies les plus malheureusement nés pour la poésie, et son poëme des *Métamorphoses* est un des plus beaux présens que nous ait fait l'antiquité. C'est dans ce seul ouvrage, il est vrai, qu'il s'est élevé fort au dessus de toutes ses autres productions; mais aussi quelle espece de mérite ne remarque-t-on pas dans les *Métamorphoses* ? Et d'abord quel art prodigieux dans la texture du poëme ! Comment Ovide a-t-il pu, de tant d'histoires différentes, le plus souvent étrangeres les unes aux autres, former un tout si bien suivi, si bien lié? tenir toujours dans sa

main le fil imperceptible, qui, sans se rompre jamais, vous guide dans ce dédale d'aventures merveilleuses? arranger si bien cette foule d'événemens, qu'ils naissent tous les uns des autres? introduire tant de personnages, les uns pour agir, les autres pour raconter, de maniere que tout marche et se développe sans interruption, sans embarras, sans désordre, depuis la séparation des élémens, qui remplace le chaos, jusqu'à l'apothéose d'Auguste? Ensuite, quelle flexibilité d'imagination et de style pour prendre successivement tous les tons, suivant la nature du sujet, et pour diversifier par l'expression tant de dénoûmens dont le fond est toujours le même, c'est-à-dire, un changement de forme! C'est là surtout le plus grand charme de cette lecture; c'est l'étonnante variété de couleurs toujours adaptées à des tableaux toujours divers, tantôt nobles et imposans jusqu'à la sublimité, tantôt simples jusqu'à la familiarité, les uns horribles, les autres tendres, ceux-ci effrayans, ceux-là gais, rians et doux.

Toutes ces peintures sont riches, et aucune ne paraît lui coûter. Tour-à-tour il vous éleve, vous attendrit, vous effraie, soit qu'il ouvre le palais du Soleil, soit qu'il chante les plaintes de l'Amour, soit qu'il peigne les fureurs de la jalousie et les horreurs du crime. Il décrit aussi facilement les combats que les voluptés, les héros que les bergers, l'Olympe qu'un bocage, la caverne de l'Envie que la cabane de Philémon. Nous ne savons pas au juste ce que la mythologie lui avait fourni et ce qu'il a pu y ajouter; mais combien d'histoires charmantes! Que n'a-t-on pas pris dans cette source qui n'est pas encore épuisée! Tous les théâtres ont mis Ovide à contribution. Je sais qu'on lui reproche, et avec raison, du luxe dans son style, c'est-à-dire, trop d'abon-

dance et de parure; mais cette abondance n'est pas celle des mots, qui cache le vide des idées; c'est le superflu d'une richesse réelle. Ses ornemens, même quand il en a trop, ne laissent voir ni le travail ni l'effort : enfin, l'esprit, la grâce et la facilité, trois choses qui ne l'abandonnent jamais, couvrent ses négligences, ses petites recherches; et l'on peut dire de lui, bien plus véritablement que de Séneque, qu'*il plaît même dans ses défauts*. Quelqu'un a dit de nos jours :

J'étais pour Ovide à vingt ans;
Je suis pour Horace à quarante.

S'il a voulu dire qu'Horace a le goût plus sûr qu'Ovide, cela est incontestable; mais je crois qu'à tout âge on peut aimer, et beaucoup, l'auteur des *Métamorphoses*. Voltaire avait une grande admiration pour cet ouvrage, et l'on sait qu'il ne prodiguait pas la sienne. Sans doute on ne peut comparer le style d'Ovide à celui de Virgile; mais peut-être fallait-il que Virgile existât pour que l'on sentît bien ce qui manque à Ovide.

Le sujet qu'a traité Lucrece, est aussi austere que celui des *Métamorphoses* est agréable. On sait que le poëme sur *la Nature des choses* n'est que la philosophie d'Epicure mise en vers, si l'on peut donner ce nom de philosophie aux rêveries de l'atomisme et de l'athéisme, réunies ensemble. La poésie, d'ailleurs, ne se prête volontiers, dans aucun idiôme, au langage de la physique ni aux raisonnemens de la métaphysique; aussi Lucrece n'est-il guere poëte que dans les digressions; mais alors il l'est beaucoup. L'énergie et la chaleur caractérisent son style, mais en y joignant la dureté et l'incorrection. Il y a des gens qui, à cause de cette dureté même, lui ont trouvé plus de force qu'à Virgile, par une suite de ce

préjugé ridicule, que la dureté tient à la vigueur, et que l'élégance est près de la faiblesse. Mais comme je ne connais point de vers latins plus forts que ceux de Virgile dans l'épisode de Cacus, ni de vers français plus forts que ceux du rôle de *Phèdre*, je croirai toujours que la force n'exclut ni l'élégance ni l'harmonie, et que la dureté ne suppose pas la force.

La description de la peste et celle des jouissances physiques de l'amour, sont les deux morceaux les plus remarquables du poëme de Lucrece; ainsi personne n'a mieux peint que lui ce qu'il y a dans la Nature et de plus affreux et de plus doux.

Le commencement de son ouvrage a été traduit en vers dans le siecle dernier par le poëte Hainaut. Il y en a de bien faits; mais on sent qu'il serait impossible de faire passer l'ouvrage entier dans une traduction en vers : on l'a tenté de nos jours et sans succès. Le sujet s'y refuse, et c'est là le cas de traduire en prose; car la prose est le langage du raisonnement. C'est ce qu'a fait avec beaucoup de succès feu Lagrange : sa traduction de Lucrece est la meilleure que nous ayions dans notre langue.

Il nous reste cinq chants du poëme de l'*Astronomie* de Manilius, qui, écrivant sous Tibere, paraît déjà loin du siecle d'Auguste. La physique en est fort mauvaise, et la diction souvent dure, quoiqu'il ne manque point de force poétique.

P. S. C'est à l'article de l'Épopée que j'aurais dû faire mention d'Apollonius de Rhodes, auteur d'un poëme grec en quatre chants, sur l'*Expédition des Argonautes*, et cette omission doit être réparée ici, parce que cet ouvrage ne mérite pas d'être oublié. Ce n'est pas que la conception en soit bonne et vraiment épique : il y

a peu d'art dans le plan, qui est à la fois trop historique dans l'ordre des faits, et trop chargé d'épisodes sans effet et sans choix; mais l'exécution n'est pas sans mérite en quelques parties. L'amour de Médée pour Jason est peint avec une vérité qui laisse souvent desirer plus de force, mais qui ne paraît pas avoir été inutile à Virgile. On voit que le chantre de Didon n'a pas dédaigné d'emprunter quelques idées d'Apollonius; mais il faut avouer aussi qu'il leur prête une force d'expression passionnée, dont le poëte grec est bien loin : les emprunts sont peu de chose, et la supériorité est immense.

Apollonius vivait sous Ptolémée Philadelphe. Valerius Flaccus, poëte romain du tems de Vespasien, traita le même sujet de la *Conquête de la Toison d'or*, en huit livres, qui ne sont pas les chants d'un poëme; car il n'y a de poésie d'aucune espece : il est aussi loin d'Apollonius, que celui-ci de Virgile.

CHAPITRE V.

De la Tragédie ancienne.

SECTION PREMIERE.

Idées générales sur le Théâtre des Anciens.

RIEN n'est si commun en tout genre que les avis extrêmes, et c'est par cette raison que rien n'est si rare que la vérité; car elle est, comme la vertu, placée entre deux excès. On trouve encore bien des personnes instruites, qui croient le théâtre grec fort supérieur au nôtre, et qui soutiennent qu'Eschyle, Sophocle et Euripide

n'ont pas été surpassés ni même égalés. Il y aura toujours parmi les érudits une classe d'hommes qui n'admirent que les Anciens, parce qu'ils chérissent exclusivement l'objet de leurs études, et qu'ils ne peuvent ni traduire ni commenter les Modernes. D'un autre côté, des hommes de beaucoup d'esprit, mais qui ont peu étudié l'antiquité, ou qui ne peuvent s'accoutumer à des mœurs trop différentes des nôtres, regardent la tragédie grecque comme une déclamation dramatique, et n'y voient que l'enfance d'un art que nous avons porté à sa perfection. Je crois ces deux opinions également injustes. Brumoi, littérateur assez instruit, mais qui avait plus de connaissances que de goût, tout en condamnant ces deux avis extrêmes, ne se montre pas lui-même exempt de toute prévention, et, en avouant que nous avons perfectionné le théâtre, justifie beaucoup de fautes des Anciens, et veut trop souvent excuser, par la différence des tems, ce qui partout est mauvais en soi. Il proscrit les pieces d'invention, et croit trouver dans la Nature de bonnes raisons pour qu'on ne puisse s'intéresser à ces sortes de pieces. *Zaïre*, *Alzire*, et plusieurs ouvrages d'un grand effet l'ont suffisamment réfuté; mais Brumoi s'entendait-il bien lui-même lorsqu'en recherchant le principe et l'objet de la tragédie, il s'exprime ainsi? « La » crainte et la pitié sont les passions les plus » dangereuses, comme elles sont les plus com- » munes; car si l'une, et par conséquent l'autre, » à cause de leur liaison, *glace éternellement* les » hommes, il n'y a plus lieu à la fermeté d'ame » nécessaire pour supporter les malheurs inévi- » tables de la vie, et pour survivre à leur im- » pression trop souvent réitérée. La tragédie cor- » rige la crainte par la crainte, et la pitié par » la pitié; chose d'autant plus agréable, que le

» cœur humain aime ses sentimens et ses fai-
» blesses; il s'imagine donc qu'on veut le flatter,
» et il se trouve infailliblement guéri par le
» plaisir même qu'il a pris à se séduire. »

J'avoue que je n'ai jamais rien vu de tout cela dans la tragédie. Les paroles de Brumoi ne sont qu'un commentaire subtil et erroné du passage d'Aristote, où il est dit que *la tragédie, par la terreur et la pitié, sait corriger ces deux affections de l'ame*; ce qui signifie simplement que l'illusion dramatique, en nous les faisant ressentir, leur ôte ce qu'elles ont de pénible et d'amer. Cette explication est aussi claire que plausible. Mais ce qui peut excuser ceux qui ont adopté celle de Brumoi, c'est cette fatalité invincible qui, accablant les humains de malheurs inévitables, faisait le fond de la tragédie chez les Grecs, comme elle faisait la base de leur système religieux. D'après ce principe, le spectacle des malheurs de la condition humaine, étalé sur la scene, a pu paraître une leçon qui avertissait de s'armer de courage et de patience, et de repousser également, et la crainte qui glace l'ame, et cette faiblesse plaintive qui l'amollit. Mais, quoiqu'en effet toutes les pieces grecques puissent donner cette leçon, on ne voit point qu'Aristote en fasse nulle part l'objet principal de la tragédie et le premier but de l'art dramatique. Les Modernes se sont égarés en donnant une trop grande extension au passage du *maître*, et Brumoi en particulier s'efforce de prouver fort au long que si Eschyle et Sophocle n'ont pas eu précisément cette idée, *ils ont dû concevoir quelque chose d'approchant, et qu'il est impossible que ces grands-hommes aient travaillé sans dessein*; comme si ce n'était pas avoir un dessein que d'assembler ses compatriotes à un magnifique spectacle pour les amuser, les intéresser

et les instruire, émouvoir leurs cœurs en flattant leurs oreilles, et obtenir des couronnes en donnant des plaisirs.

Que veut dire Brumoi quand il prétend que *la pitié est une passion dangereuse*, qu'*elle glace éternellement les hommes*? La plupart des vertus morales, celles surtout qui doivent être les plus précieuses à la société, parce qu'elles sont les plus nécessaires, tiennent au sentiment de la pitié. C'est ce même sentiment que la tragédie développe en nous très-heureusement, bien loin de nous en guérir; qui, loin de *glacer* le cœur, l'ouvre à toutes les impressions qui nous portent à aimer, à plaindre, à secourir nos semblables. Brumoi a commis la même faute que ceux qu'il accuse de ne pas assez distinguer la différence des tems, des nations et des mœurs. Il a oublié qu'il n'y avoit plus aujourd'hui, ni de dieux oppresseurs, ni d'oracles funestes, ni de crimes nécessaires ordonnés par le ciel; qu'ainsi la tragédie, bien loin de nous endurcir contre les infortunes d'autrui, nous attendrit sans danger, porte dans notre ame toutes les émotions qui exercent et augmentent notre sensibilité, nous touche de compassion pour le malheur, nous souleve d'indignation contre le crime, nous transporte d'admiration pour la vertu, et grave en nous de grandes et utiles vérités avec le burin de la poésie. Voilà l'objet de l'art dramatique, art beaucoup plus étendu qu'il ne l'était du temps d'Aristote, et qu'il n'a pu lui-même concevoir tout entier, parce que le plus excellent esprit ne peut pas deviner en tout l'expérience des siecles et les pas du génie.

Un principe d'erreur qu'on retrouve dans presque tout ce qui a été écrit sur la tragédie, c'est de vouloir juger en tout, sur les mêmes regles, le théâtre des Anciens et le nôtre, qui,

se rapprochant par les premiers principes de l'art et par des beautés qui sont communes à l'un et à l'autre, s'éloignent par des différences essentielles dans les accessoires et les moyens. Nous portons au spectacle un esprit tout différent de celui qu'y portaient les Grecs, et ce qu'ils exigeaient de leurs auteurs dramatiques ne suffirait pas à beaucoup près pour faire réussir les nôtres. Une scene ou deux par acte, et des chœurs qui ne quittaient pas la scene et se mêlaient au dialogue dans les situations les plus intéressantes, voilà tout ce que l'on demandait au poëte. Tous les sujets tirés de l'histoire des Grecs les attachaient sans peine, malgré leur extrême simplicité, sans qu'il fût besoin que l'action, graduée sans cesse par des alternatives de crainte et d'espérance, ne s'arrêtant et ne se ralentissant jamais, offrît à tout moment un nouveau degré d'intérêt, un nouvel aliment à la curiosité durant le cours de cinq actes, et ne la satisfît entiérement qu'à la fin du drame. Pourquoi? C'est que parmi nous le spectacle est pour une assemblée choisie; chez eux le spectacle étoit pour un peuple. Une tragédie chez les Grecs étoit une fête donnée par les magistrats dans certains temps de l'année, aux dépens de la République, dont on y prodiguait les richesses. On rassemblait dans un amphithéâtre immense une foule innombrable de peuple, et l'on représentait devant lui des événemens célebres dont les héros étaient les siens, dont l'époque était présente à sa mémoire, et dont les détails étaient sus par cœur, même des enfans. Une architecture imposante, des décorations magnifiques, attachaient d'abord les yeux, et auraient suffi pour faire un spectacle. La déclamation des acteurs assujettie à un rhythme régulier et au mouvement donné par l'orchestre, un chœur nom-

breux dont les chants s'élevaient sur un mode plus hardi et plus musical, et devenaient plus retentissans par tous les moyens qui peuvent ajouter à la voix quand ils sont suggérés par la nécessité de se faire entendre au loin dans un espace couvert de simples toiles; l'accord soutenu entre la déclamation notée, les gestes mesurés et l'accompagnement, accord qui faisait un des plus grands plaisirs d'un peuple sensible à l'harmonie, au-delà de ce que nous pouvons imaginer; enfin tout ce que nous savons, quoique très-imparfaitement, des spectacles anciens: les masques faits pour enfler la voix, les vases d'airain disposés pour la multipler, tout nous fait voir qu'ils accordaient aux sens infiniment plus que nous; que la Nature, vue de plus loin sur le théâtre, était nécessairement agrandie; qu'exagérés dans leurs moyens et dans leurs procédés, ils s'occupaient plus de réunir plusieurs sortes de jouissances, que de se rapprocher d'une vraisemblance exacte, et cherchaient plus à plaire aux yeux et aux oreilles qu'à faire illusion à l'esprit.

Que l'on réfléchisse maintenant sur toutes les différences qui se présentent entre ce système théâtral et le nôtre. Nous sommes renfermés dans des bornes locales très-étroites, et les objets d'illusion, vus de plus près, doivent être ménagés avec une vraisemblance beaucoup plus rigoureuse. Nous parlons à une classe d'hommes choisis, dont le goût, exercé par l'habitude de juger tous les jours, est nécessairement plus sévere, et dont l'ame accoutumée aux émotions, n'en est que plus difficile à émouvoir. Sans aucun objet qui puisse les distraire et flatter leurs sens, ils peuvent s'armer de toute la rigueur de leur raison, et sont encore plus disposés à juger qu'à sentir. Il n'y a là aucune distraction favorable

au poëte : lui seul est chargé de tout, et on ne lui fait grace de rien. Point de musique qui enchante l'oreille, point de chœur qui se charge de remplacer l'action par le chant. On ne lui permettrait pas de faire un acte avec une ode et un récit, comme il arrive si souvent aux poëtes grecs. Il faut qu'il aille toujours au fait, quoiqu'il n'en ait qu'un seul à traiter pendant cinq actes; qu'il soutienne la curiosité, quoiqu'il n'ait à l'occuper que d'un seul événement; que le drame fasse un pas à chaque scene, et tourmente sans cesse le spectateur, qui ne veut pas qu'on le laisse respirer un moment. A tant de difficultés que doit vaincre tout auteur dramatique qui veut être joué avec un succès durable, joignez la difficulté bien plus grande encore et bien plus rarement vaincue, que doit surmonter l'homme de génie qui veut être lu par ses contemporains et par la postérité; la difficulté d'être poëte dans une langue moins poétique que celle des Grecs, et dans un genre où il faut cacher la poésie aussi soigneusement qu'ils la montraient, et vous verrez que les Racine et les Voltaire sont des hommes encore plus rares que les Euripide et les Sophocle.

Les chœurs établis chez les Grecs permettaient à l'auteur dramatique de s'élever à la plus haute poésie, et c'était sur la lyre de Pindare que Melpomene alors faisait entendre ses plaintes. D'un autre côté, la nature de leur idiôme permettoit une foule d'expressions simples et naïves, qui dans le nôtre seraient basses et populaires. Le poëte pouvait donc tour-à-tour être très-naturel sans craindre de paraître bas, et très-sublime sans craindre de paraître enflé. Ainsi ce double avantage, tiré du langage et des mœurs, l'éloignait aisément de deux écueils dont nous sommes toujours voisins.

Les Modernes en général approfondissent davantage les sentimens et les passions, s'enfoncent plus avant dans une situation théâtrale, remuent le cœur plus puissamment, et savent mieux varier et multiplier les émotions. C'est un progrès que l'art a dû faire; mais s'il a pu acquérir de l'énergie dans nos grands tragiques, ils n'ont pu surpasser les Anciens pour la vérité; et dans cette partie les Grecs ne sauraient être trop étudiés ni trop admirés. De cette qualité qui les distingue, naît l'extrême difficulté de les bien traduire, surtout en vers. La différence du langage en a mis une grande entre leur dialogue et le nôtre. Chez eux les détails de la vie commune et de la conversation familiere n'étaient point exclus de la langue poétique: presque aucun mot n'était par lui-même bas et trivial; ce qui tenait en partie à la constitution républicaine, au grand rôle que jouait le peuple dans le gouvernement, et à son commerce continuel avec ses orateurs. Un mot n'était pas réputé populaire pour exprimer un usage journalier, et le terme le plus commun pouvait entrer dans le vers le plus pompeux et dans la figure la plus hardie. Parmi nous, au contraire, le poëte ne jouit pas d'un tiers de l'idiôme national: le reste lui est interdit comme indigne de lui. Il n'y a guere pour lui qu'un certain nombre de mots convenus, et le génie du style consiste à en varier les combinaisons, et à offrir sans cesse à l'esprit et à l'imagination des rapports nouveaux sans être bizarres, et ingénieux sans être recherchés. Ce secret n'est connu que de trois ou quatre hommes dans un siecle: le reste est déclamateur en voulant être poëte, ou plat en croyant être naturel. C'est qu'il est bien difficile de soutenir un langage de convention, dont il n'existe aucun modele dans la société, et d'introduire

des personnages qui conversent, en se défendant une grande partie des termes de la conversation. Il faut la plus grande justesse d'esprit et une singuliere flexibilité d'élocution pour démêler et saisir ces nuances délicates qui forment ce qu'on appelle le bon goût. Le goût est nécessairement un maître despotique dans une langue qui fut barbare dans son origine, et qui n'a dû sa perfection qu'à la politesse d'un siecle raffiné; au lieu qu'on peut dire de la langue grecque, que le génie a présidé à sa naissance, et que depuis il en resta toujours le maître.

SECTION II.

D'Eschyle.

Eschyle est le véritable fondateur du théâtre grec, car les tréteaux ambulans de Thespis ne méritaient pas ce nom. Eschyle était né dans l'Attique, d'une famille ancienne et illustre. Il se partagea de bonne heure entre la philosophie, la guerre et le théâtre. Il étudia les dogmes de Pythagore, se trouva à la journée de Salamine, fut blessé à celle de Marathon, et mit sur la scene, dans sa tragédie des *Perses*, ces triomphes de la Grece, dont il avait été témoin. Son génie militaire éclatait dans ses ouvrages, et l'on appelait sa piece des *Sept chefs devant Thebes*, *l'Accouchement de Mars*. Sa derniere campagne fut celle de Platée, non moins glorieuse aux Grecs que les précédentes. Il se livra dès-lors tout entier au théâtre, et donna, sous l'archonte Ménon, quatre tragédies qui furent couronnées, *Phinée*, *Glaucus*, *les Perses*, et *Prométhée* : nous avons les deux dernieres. Les traditions historiques varient sur le nombre de ses pieces. La nomenclature de Fabricius en

compte près de cent. Euripide et Sophocle en composerent encore davantage; ce qui prouve ce que j'ai dit ci-dessus, que l'art du théâtre et celui de la poésie étaient beaucoup moins difficiles pour les Grecs que pour nous. Nos auteurs les plus féconds sont bien loin aujourd'hui de ce calcul arithmétique, qui n'est encore rien, il est vrai, si l'on remonte jusqu'à notre Hardy, qui avait fait six cents pieces. Mais Hardy est aussi loin d'égaler Eschyle, qu'Eschyle lui-même est loin de Corneille.

Aristote et Quintilien l'ont regardé comme le véritable inventeur de la tragédie. Chœrile et Phrynicus, cités par Suidas, n'étaient que des chansonniers vagabonds, imitateurs de Thespis. C'est Eschyle, dit Aristote, qui a le premier introduit *deux acteurs sur la scene, où l'on n'en voyait qu'un seul auparavant*. Qu'était-ce que des drames où il n'y avait qu'un personnage? Quintilien s'explique plus nettement : *Eschyle est le premier*, dit-il, *qui ait fait des tragédies*. Denis d'Halycarnasse parle de même. Aucun de ces auteurs n'attribue l'invention du poëme tragique à Thespis. Horace est le seul qui ait voulu remonter jusqu'à lui, peut-être par une suite de cette disposition naturelle à chercher la plus petite origine à ce qu'il y a de plus grand.

Eschyle joignait au génie poétique un esprit inventeur dans tout ce qui regarde la mécanique et la décoration théâtrales. Il forma le célebre Agatharque, qui écrivit un Traité sur l'architecture scénique. Il imagina pour ses acteurs ces robes traînantes et majestueuses que les ministres des autels emprunterent pour les cérémonies de la religion. Par ses soins, le théâtre, orné de riches peintures, représenta tous les objets conformément aux regles de l'optique et aux effets

de la perspective. On y vit des temples, des sépulcres, des armées, des débarquemens, des chars volans, des apparitions, des spectres. Il enseigna au chœur des danses figurées, et fut le créateur de la pantomime dramatique. Tous ces services rendus aux beaux-arts ne le garantirent pas de la persécution. Les prêtres lui firent un crime d'avoir mis sur la scene les mysteres de la religion dans plusieurs de ses tragédies, et notamment dans ses *Euménides* que nous avons encore, où Oreste est accusé par les Furies, et défendu par Apollon et Minerve. La populace ameutée voulut le lapider. Il se réfugia près de l'autel de Bacchus. L'Aréopage le sauva de la fureur de ses ennemis en se déclarant son juge, et le renvoya absous en considération des blessures qu'il avait reçues à Marathon. Ainsi ses talens lui auraient coûté la vie, s'il n'en avait eu d'autres que ceux d'un poëte. Ce ne fut pourtant pas le chagrin le plus sensible qu'il essuya. Le danger qu'il avait couru, n'avait pu le dégoûter de la poésie. Il eut l'imprudence si commune de ne pas sentir que le génie a aussi sa vieillesse, et qu'il ne faut pas l'exposer au mépris. Les ossemens de Thésée ayant été portés à Athenes par Cimon, ce fut pour la ville un sujet de fêtes et de jeux. Il y eut un concours ouvert pour les poëtes tragiques. Eschyle ne voulut pas manquer une occasion si solennelle. Malheureusement il avait pour concurrent un de ces hommes rares dont les premiers pas sont des triomphes : c'était Sophocle à vingt-quatre ans. L'archonte s'aperçut qu'il y avait parmi le peuple des mouvemens et des brigues qui faisaient craindre que l'esprit de parti n'influât sur le jugement public. Dans ce moment Cimon et les autres généraux d'Athenes arrivaient sur le théâtre pour y faire des libations. L'archonte les

pris de faire la fonction de juges. Sophocle l'emporta. Le vieux Eschyle en fut inconsolable. Il quitta sa patrie, et se retira auprès d'Hiéron, roi de Sicile, ami et protecteur des lettres, et qui avait à sa cour Epicharme, Simonide, Pindare. C'est en ce pays qu'il finit sa vie, écrasé, dit-on, par une tortue qu'un aigle laissa tomber sur sa tête chauve. Après sa mort, son fils Euphorion fit encore jouer à Athenes plusieurs pieces que son pere avait laissées. Elles furent couronnées; mais l'auteur n'était plus.

Il ne nous en reste que sept de toutes celles qu'il avait écrites : *Prométhée*, *les Sept chefs devant Thebes*, *les Perses*, *Agamemnon*, *les Coëphores*, *les Euménides*, et *les Suppliantes*. Toutes se ressentent de l'enfance de l'art, et les beautés sont plus de l'épopée que de la tragédie. On y reconnaît un génie mâle et brut, nourri de la poésie d'Homere, dont il s'avouait l'imitateur. *Mes pieces*, disait-il, *ne sont que des reliefs des festins d'Homere*. Mais dans *les Coëphores* il y a des beautés vraiment dramatiques, et dans *les Sept chefs* des morceaux d'une très-belle poésie. Je m'arrêterai principalement sur ces deux dernieres, après avoir dit un mot de chacune des autres.

Le sujet de *Prométhée* est monstrueux. Vulcain, accompagné de la Force et de la Violence, ministres de Jupiter, fait attacher sur le mont Caucase, avec des chaînes de diamant, le dieu Prométhée, que le maître des dieux veut punir, on ne sait pourquoi, d'avoir dérobé le feu du ciel, et d'avoir enseigné aux hommes tous les arts. Les Nymphes de l'Océan, l'Océan lui-même, et la malheureuse Io poursuivie aussi par Jupiter, viennent tour-à-tour entendre les plaintes de Prométhée, que son malheur n'a point abattu, qui se vante même de savoir le

seul moyen que Jupiter puisse employer pour n'être pas renversé un jour du trône des cieux, et jure que rien ne l'obligera de le révéler, à moins qu'on ne le délivre de ses chaînes. Mercure vient le sommer de dire ce secret, et lui déclare que s'il s'obstine au silence, Jupiter va le foudroyer et le laisser ensuite en proie à un vautour qui lui déchirera les entrailles. L'inébranlable Prométhée garde le silence, et brave les menaces de celui qu'il nomme le tyran des dieux. L'arrêt s'exécute; la foudre tombe, disperse le rocher où Prométhée est enchaîné, et la piece finit. Cela ne peut pas même s'appeler une tragédie.

Les Perses, dont le sujet est plus rapproché de la Nature, n'offrent rien de plus régulier; mais on sent combien cet ouvrage devait plaire aux Athéniens. C'est la défaite des Perses à Salamine, qui occupe cinq actes en récits, en descriptions, en présages, en songes, en lamentations : nulle trace encore d'action ni d'intrigue. La scene est à Suze. Des vieillards qui forment le chœur, attendent avec inquiétude des nouvelles de l'expédition de Xerxès. Atossa, mere de ce prince, vient leur raconter un songe qui l'épouvante. Arrive un soldat échappé de l'armée, qui raconte le désastre des Perses. Atossa évoque l'ombre de Darius, et, contre l'ordinaire des ombres, qui ne reviennent que pour révéler aux vivans quelque grand secret, celle-ci ne paraît que pour entendre de la bouche d'Atossa ce qu'elle-même vient d'apprendre de la défaite de Xerxès. Au cinquième acte, Xerxès lui-même paraît seul avec un carquois vide, qui est, dit-il, tout ce qui lui reste de cette prodigieuse armée qu'il avait amenée contre les Grecs. Il s'est sauvé avec bien de la peine. Il pleure, il gémit, et ne fait autre chose que de recommander à sa mere et aux vieillards de pleurer et de gémir. Toute

la piece d'ailleurs est remplie, comme on peut se l'imaginer, des louanges du peuple d'Athenes : il est invincible, il est favorisé du ciel, il est le soutien de la Grece. Tout cela était vrai alors; mais le poëte met ces louanges dans la bouche même des ennemis vaincus, et l'on sent combien elles en deviennent plus flatteuses. Il leur montre, pendant cinq actes, les Perses dans la terreur, dans l'humiliation, dans les larmes, dans l'admiration pour leurs vainqueurs. Avec un tel sujet traité devant des républicains enivrés de leur gloire, et qui n'avaient pas encore appris à être difficiles, on pouvait être couronné sans avoir fait une scene tragique, et c'est ce qui arriva. Mais après la défaite entiere des Athéniens en Sicile, la destruction de toutes leurs forces et la perte de cet ascendant qu'ils avaient dans la Grece, si quelque poëte eût fait une tragédie pour leur prouver qu'ils étaient le premier peuple du Monde, je doute qu'ils l'eussent couronné; car les Athéniens se connaissaient en louanges.

Agamemnon est une piece froidement atroce. On est un peu étonné qu'un homme de lettres qui connaissait les Anciens, Lefranc de Pompiguan, à qui nous devons une traduction élégante d'Eschyle, porte l'enthousiasme de traducteur jusqu'à dire que ce poëte a *perfectionné l'art qu'il avait inventé*, et se récrie entre autres choses sur la beauté du caractere de Clytemnestre. « *Agamemnon*, dit-il, a le défaut de plu» sieurs de nos pieces modernes. Ses premiers » actes ne sont qu'une longue exposition : l'ac» tion ne commence qu'au quatrieme. » C'est un peu tard, et je ne connais point de piece sur notre théâtre, à qui l'on ait pardonné une pareille faute. Il ajoute : « Le cinquieme acte est » du plus grand intérêt. Les personnages de Cly-

» temnestre et de Cassandre n'y laissent rien à
» desirer. » Il est vrai que les prophéties de Cassandre sont belles ; mais des prophéties sont un beau détail, et ne sont point un caractere. Quant à celui de Clytemnestre, il me semble qu'on n'y peut rien tolérer : elle est d'une atrocité qui révolte. Un grand crime n'est théâtral qu'avec une grande passion ou de grands remords. Si Clytemnestre était forcenée de jalousie comme Hermione, ou d'ambition comme Cléopâtre, je pourrais concevoir son crime ; mais elle n'est ni amoureuse, ni jalouse, ni ambitieuse. Seulement elle veut tuer son mari, et le tue. Voilà la piece. Elle se contente de dire qu'Agamemnon a mérité la mort en faisant immoler sa fille : elle le répete trois ou quatre fois. Du reste, il ne sort pas de cette ame, que l'idée d'un semblable forfait devait au moins troubler, un seul mot de passion, un cri de fureur, un accent de violence. Il n'y a point d'exemple d'une scélératesse si tranquille et par conséquent si froide. Elle attend son époux pour l'égorger sans être combattue un moment, et quand elle l'a assassiné elle sort du palais pour s'en vanter devant tout le peuple avec une insolence aussi calme qu'inconcevable. Il faut l'entendre elle-même pour juger où en était encore cet art que Pompignan veut qu'Eschyle ait *perfectionné*.

« Quand il faut se venger d'un ennemi qui doit
» nous être cher, ne faut-il pas lui tendre un
» piége qu'il ne puisse éviter? Je méditais depuis
» long-tems cette vengeance légitime : l'occasion
» s'est présentée; je l'ai saisie avec ardeur. Aga-
» memnon ne vit plus : je l'avouerai sans crainte.
» Tout était si bien disposé, qu'il ne pouvait ni
» fuir ni se défendre. Il s'est trouvé pris dans
» un superbe voile comme dans des liens indis-
» solubles. Je l'ai frappé deux fois, et deux fois

» il a gémi sous mes coups. Il tombe à mes pieds; » je le frappe encore, et ce dernier coup l'envoie chez Pluton. Il expire : son sang rejaillit » sur moi, rosée qui m'a paru plus douce que » les eaux du ciel ne le sont pour les productions » de la terre. J'annonce sans effroi ce que j'ai » fait : il m'est égal que vous m'approuviez ou » me blâmiez. Voilà le corps d'Agamemnon, le » corps de mon époux. Je n'ai rien commis que » de juste. Je l'ai poignardé : c'est tout ce que » j'avais à vous dire. » (*Traduction de Lefranc de Pompignan.*

Je ne doute pas qu'en cet endroit Brumoi ne répondît comme il fait si souvent : *Les Athéniens étaient un peuple éclairé : comment croire qu'ils aient applaudi une sottise?* Et il conclut qu'il y a quelque raison que nous ne savons pas, et qui justifie ce qui nous paraît sans excuse. Avec cette méthode il n'y a rien qu'on ne fît trouver bon. Mais sans aller plus loin, les Anglais sont assurément un peuple très-éclairé, et tous les jours ils applaudissent ce que nous ne supporterions pas. On en trouverait fort bien les raisons; mais la logique de Brumoi dispense d'en chercher; ce qui est beaucoup plus court. Ici, par exemple, ne peut-on pas dire que si cette piece fut honorée d'un prix, c'est que le théâtre était encore à moitié barbare et bien loin de la perfection où Sophocle le porta dans la suite? Et qui ne sait qu'à cette époque, ce qui n'est qu'atroce et noir paraît énergique et grand? Malheureusement lorsque la corruption et la décadence succedent aux modeles et naissent de la satiété, l'on retombe, à l'autre bout du cercle, dans le même abus par où l'on avait commencé, et de nos jours ce commentaire trouverait aisément son application.

Au cinquieme acte des *Coëphores*, qui ne sont

autre chose que le sujet connu parmi nous sous les noms d'Électre et d'Oreste, ce dernier tue sa mere aussi froidement qu'elle a tué son époux.

Les Euménides sont la troisieme piece que la famille des Atrides ait fournie à Eschyle. Il en a suivi exactement l'histoire dans ses trois tragédies, celle d'*Agamemnon*, où ce prince est assassiné par sa femme; celle des *Coëphores*, où il est vengé par son fils; celle des *Euménides*, où Oreste est en proie aux Furies. Cette derniere est au moins aussi étrangére à nos mœurs que *Prométhée.* L'ouverture du théâtre représente les Euménides endormies à côté d'Oreste dans le temple de Delphes : c'est Apollon, protecteur de ce malheureux prince, qui est venu à bout de les assoupir, et qui lui conseille de profiter de l'occasion et de s'échapper, comme si les Furies devaient être bien embarrassées à leur réveil pour le retrouver; et puis expliquez la mythologie. Quoi qu'il en soit, Oreste trouve le conseil fort bon, et il prend la fuite. Survient l'ombre de Clytemnestre, qui trouve fort mauvais que les Furies sommeillent. En effet, l'on serait tenté de croire que ces filles de la Nuit ne devraient jamais sommeiller tant qu'il y a des coupables à tourmenter. Mais aussi c'est un dieu qui les a endormies, et leur sommeil est bien dur, car il se passe beaucoup de tems avant que Clytemnestre parvienne à les réveiller. Cette scene est curieuse : en voici une petite partie fidellement traduite par Pompignan, mais pour cette fois condamnée par lui-même.

« Écoutez mes plaintes, ô divinités infernales! » écoutez Clytemnestre qui se montre à vous pen» dant votre sommeil. »

(*Ici les Euménides ronflent.*)

CLYTEMNESTRE.

« Vous me répondez par un vain bruit, et » votre proie s'éloigne. Vous pouvez dormir en » effet; les supplians ne vous importunent guere. »

(*Les Euménides ronflent.*)

« Quel profond sommeil ! Mes douleurs ne » vous touchent pas. Cependant le meurtrier de » sa mere, Oreste, s'enfuit ! »

(*Les Euménides ronflent.*)

« Vous dormez encore ! Rien ne peut vous » éveiller ! Ah ! noires Furies ! vous ne savez faire » que du mal. »

(*Les Euménides ronflent.*)

« La Fatigue et le Sommeil se sont unis en- » semble pour assoupir ces monstres cruels. »

(*Les Euménides ronflent, et une d'elles s'écrie en rêvant : Arrête ! arrête ! arrête !*)

Un moment après elles s'éveillent enfin et se reprochent leur négligence. Apollon veut les chasser de son temple : elles le querellent sur la protection qu'il accorde à un parricide. *Jeune dieu*, lui disent-elles, *tu as trompé de vieilles déesses*. Cependant Oreste s'est enfui de Delphes à Athenes, et le poëte y transporte la scene au troisieme acte. Ce n'est pas là, comme on voit, la regle des unités. Dispute d'Oreste avec les Furies dans le temple de Minerve, mais ce n'est pas l'Oreste que nous connaissons, car il leur parle de sang-froid et avec beaucoup de bon sens. Il ne paraît pas que ces Furies lui fassent grand mal ni même grand'peur. Il implore la protection de Minerve, qui descend au bruit, et veut savoir de quoi il s'agit. Les Euménides ac-

cusent; Oreste se défend. Minerve s'abstient de juger une cause *qui est*, dit-elle, *au dessus des mortels;* mais elle déclare qu'elle va remettre ce jugement à un tribunal composé des hommes les plus justes et les plus éclairés d'Athenes. Il y a ici un magnifique éloge de ce tribunal, qui n'est autre chose que l'Aréopage, dont le poëte attribue l'établissement à Minerve, et relevé la majesté jusqu'à le faire juge des dieux et des hommes, puisqu'Apollon plaide devant lui pour Oreste contre les Euménides. C'est pourtant pour cette piece que l'on voulut lapider Eschyle: il paraît que ce peuple d'Athenes était fort difficile à manier. Conclusion : Apollon déclare que *l'enfant est l'ouvrage du pere et non pas de la mere, qui n'en est que la dépositaire; que Minerve elle-même est née de Jupiter seul, ce qui prouve qu'on peut se passer de mere*, et autres raisons de la même force, qui persuadent pourtant la moitié de l'Aréopage; car lorsqu'on va aux voix, les suffrages pour et contre se trouvent égaux, et dans ce cas la loi absout. Voilà Oreste hors d'affaire, et le poëte aussi; mais il faut convenir que voilà une étrange piece.

Le sujet des *Suppliantes* est aussi simple que celui des *Euménides* est extraordinaire; mais il n'y a pas plus d'action dans l'une de ces deux pieces que dans l'autre. Ces suppliantes sont les quarante filles de Danaüs, qui ont quitté l'Égypte pour ne pas épouser les fils d'Egyptus : elles viennent avec leur pere supplier Pélasgus, roi d'Argos, de leur donner l'hospitalité. Trois actes se passent à savoir s'il les recevra ou non. Au quatrieme il y consent. Au cinquieme, un envoyé d'Egyptus vient les réclamer. Le roi d'Argos les refuse, et elles demeurent chez lui. Se douterait-on qu'il y eût là une tragédie?

Le sujet des *Sept chefs* en pouvait fournir plus

d'une : c'est celui de *la Thébaïde*, qu'on a tourné de tant de manieres, sans en faire jamais rien de bon. « A proprement parler (dit Pompignan), » il n'y a point d'acteurs dans cette tragédie. » Étéocle ne se montre que pour écouter des » récits, gronder des femmes et expliquer des » devises. Ismene et Antigone n'arrivent sur la » scene qu'après le combat et la mort des deux » freres; mais il y a dans ce poëme deux per- » sonnages invisibles qui le remplissent depuis » le commencement jusqu'à la fin, la Terreur » et la Pitié. » *Très-invisibles* en effet; car j'avoue qu'il m'est impossible de les y voir. Mais cette piece offre du moins de grandes beautés de détail. Les chœurs, une des parties les plus brillantes d'Eschyle, y sont d'une poésie admirable. Quant au siége de Thebes, ce pouvait être un grand événement pour les Grecs; mais pour nous un siége ne peut nous intéresser qu'autant que les assiégeans et les assiégés sont respectivement dans des situations critiques et attachantes. Quand il ne s'agit d'autre chose que de savoir si la ville sera prise ou non, et qui régnera d'Étéocle ou de Polynice, dont l'un ne paraît même pas, et dont l'autre ferait aussi bien de ne pas paraître, il n'y a ni terreur ni pitié. Parmi ces longs récits, ces longues descriptions, quelques morceaux choisis peuvent donner une idée du style de l'auteur, et en même tems d'un genre de beautés qui n'entrerait pas aisément dans une de nos tragédies. Souffririons-nous que l'énumération des sept chefs qui assiégent Thebes, et la description de leur armure, occupât un acte entier? C'est pourtant ce que fait Eschyle, et cet acte est le troisieme de la piece; ce qui pour nous est encore bien plus extraordinaire. Voici la marche de cet acte. Un officier thébain rend compte à Étéocle des dispositions

de l'armée des assiégeans. Il y a une attaque préparée à chaque porte, et à chacune commande un des chefs alliés de Polynice. Quand l'officier a fait la description d'un de ces chefs, le chœur implore le secours des dieux; Étéocle nomme le Thébain qui sera chargé de repousser l'attaque, et ce détail qui recommence sept fois, remplit un acte : nous souffririons à peine qu'il remplît une scene.

Le terrible Tydée, aux bords de l'Isménus,
Menace en frémissant la porte de Prétus.
Le fleuve vainement s'oppose à son passage;
Vainement le devin que trouble un noir présage,
Veut arrêter ses pas en attestant les dieux :
Le guerrier, tel qu'on voit un serpent furieux
Dont les feux du midi sur un brûlant rivage,
Embrâsent les poisons et réveillent la rage,
Le guerrier du devin accuse la frayeur;
Il méprise un augure, il insulte à la peur.
Il agite, en parlant, trois aigrettes flottantes,
De son casque d'airain parures menaçantes,
Frappe et fait retentir son vaste bouclier,
Industrieux ouvrage où brille sur l'acier
Cet astre, œil de la Nuit, qui décrit sa carrière
Dans des cieux étoilés que remplit sa lumière.
Ainsi marche au combat ce guerrier orgueilleux :
Une lance à la main et le feu dans les yeux,
Il appelle à grands cris la guerre et le carnage;
Semblable au fier coursier qui, bouillant de courage,
Entend bruire de Mars les affreux instrumens,
Et répond à ce bruit par des hennissemens, etc.

On croit lire l'*Iliade*, et l'épopée n'a pas un autre ton. Etéocle oppose à Tydée, Mélanippe, fils d'Astacus. L'officier continue son récit.

A la porte d'Electre, aux assauts destinée,
S'éleve comme un roc l'énorme Capanée;
Et que puissent les cieux, prompts à vous exaucer,
Détourner les malheurs qu'il vous ose annoncer!
Nul mortel ne saurait égaler sa stature.
Audacieux géant qu'agrandit son armure,

Il jure que nos tours tomberont sous son bras,
Que les dieux conjurés ne nous sauveraient pas.
D'une voix sacrilége, il défie, il blasphême
L'Olympe, le Destin, et Jupiter lui-même.
Il ose se vanter qu'en vain ce dieu jaloux
Armerait contre lui son foudroyant courroux.
Pour lui tout ce fracas qui fait trembler la Terre,
N'est rien que du midi la vapeur passagere.
Pour jeter plus d'effroi, son bouclier d'airain
Présente un homme nu, la torche dans la main,
Et ces sinistres mots : *J'embrâserai la ville.*
Contre un tel ennemi vous sera-t-il facile
De trouver un guerrier prêt à se mesurer?
Qui l'osera combattre?

On voit que l'usage des devises guerrieres a précédé de beaucoup la chevalerie moderne. Etéocle se propose d'envoyer Polifonte à la rencontre de Capanée, et le Thébain reprend son discours.

Aux remparts de Minerve Hippomédon s'avance,
Portant d'un bras nerveux un bouclier immense.
Je l'ai vu, j'ai frémi : la main de l'artisan
A gravé sur le fer un monstrueux Titan.
Typhée, en rougissant, de sa bouche enflammée
Vomit de longs torrens d'une noire fumée.
Des serpens à l'entour formant un cercle affreux,
De leurs corps repliés entrelacent les nœuds.
Le cri de ce guerrier inspire l'épouvante;
Il a la voix, la marche et l'œil d'une bacchante, etc.
Mais plus loin vers le nord, au tombeau d'Amphion,
Respirant le ravage et la destruction,
Le jeune Parthénope, impatient, s'élance.
Non moins présomptueux, il jure sur sa lance,
Seule divinité qu'atteste sa fureur,
Que malgré tous les dieux son bras sera vainqueur.
Brillant fils d'une Nymphe, et né sur les montagnes,
Il quitta l'Arcadie et ses belles campagnes
Lorsqu'un premier duvet, fleur de la puberté,
Ornait à peine encor sa naissante beauté.
Mais né d'un sang divin, il n'est pas moins farouche;
L'orgueil est dans ses yeux, l'insulte est dans sa bouche,
Et son armure même, outrageant nos remparts,
Nous retrace le monstre, horreur de nos regards,
Le Sphinx, de nos malheurs cette impure origine, etc.

C'est bien là le style de l'épopée. Voici celui de l'ode. Le chœur est formé d'une troupe de jeunes filles thébaines : épouvantées des horreurs de la guerre et du sort qui les menace si Thebes tombe au pouvoir du vainqueur, elles adressent leur priere aux dieux.

Du plus mortel effroi nos sens sont pénétrés.
De combien d'ennemis ces murs sont entourés!
Telle du haut des airs la colombe timide
Voit d'un vol effrayant fondre l'autour rapide :
L'infortunée, hélas! tremble pour ses petits,
Et d'une aile impuissante elle couvre leurs nids.

Qu'allons-nous devenir? Les héros des batailles
Ont fait voler les traits autour de nos murailles.
Dieux, protégez les murs que Cadmus a bâtis!
S'il faut qu'à l'étranger ils soient assujettis,
Si vous abandonnez cette ville si chere,
Des sources de Dircé l'eau pure et salutaire,
Dircé, fleuve sacré, pour vous si plein d'appas,
Le plus beau que Neptune épanche en ces climats,
Pouvez-vous habiter dans un plus doux asyle?
O dieux! qui d'Agénor gardez l'auguste ville,
A nos fiers ennemis renvoyez la terreur;
Brisez entre leurs mains les traits de leur fureur,
Et sauveurs des Thébains, garans de notre gloire,
Recevez dans nos murs l'encens de la victoire.

Pourriez-vous voir, ô dieux! ces remparts renommés,
Par les flambeaux de Mars en cendre consumés,
Et les filles de Thebe à servir destinées,
Aux pieds de leurs vainqueurs par les cheveux traînées,
Nos citoyens captifs, amenés dans Argos,
Marchant le front baissé comme de vils troupeaux?
Quel désordre! quel bruit! ô ville malheureuse!
Tu pleures tes enfans, ta solitude affreuse.

Hélas! qu'il est cruel pour de jeunes beautés,
A qui l'Hymen gardait de chastes voluptés,
De quitter le séjour de leur paisible enfance,
D'assouvir des soldats la brutale insolence!
La mort est préférable à cet amas d'horreurs
Qu'à des murs pris d'assaut réservent les vainqueurs.

La victoire inhumaine est le signal du crime.
L'un emporte sa proie ou traîne sa victime;

Une torche à la main, l'autre embrâse les toits;
L'impitoyable Mars ne connaît plus de lois.
Il marche, ivre de sang, à la lueur des flammes,
Au bruit des fers, aux cris des enfans et des femmes :
Sa fureur y répond par des rugissemens;
Il foule sous les pieds les plus saints monumens.
Près de lui la Rapine, au milieu du carnage,
Dispute des débris, combat pour le partage.
Les présens de Cérès, ravis et dispersés,
Sont aux pieds des soldats au hasard entassés,
Et debout devant eux, des captives tremblantes
Font ruisseler le vin dans les coupes sanglantes.
Le sort leur donne un maître : il faut, quel changement!
Devenir de son lit le servile ornement.
Il faut même oublier que jadis une mere
Ne les éleva pas pour ce vil ministere, etc.

Au quatrieme acte on apporte sur le théâtre les corps sanglans d'Etéocle et de Polynice, tués l'un par l'autre, et il y a ici une scene dont l'exécution est belle et pathétique, mais qui pour nous conviendrait mieux à l'opéra qu'à la tragédie. Un cœur de Thébains, et ensuite les sœurs des deux princes, Ismene et Antigone, déplorent tour-à-tour les crimes, les fureurs et la mort des deux freres, dont les cadavres sont sous leurs yeux. C'est une espece d'ode en dialogue, un duo de plainte et de regrets, en très-beaux vers, et d'une forme très-favorable à la musique dont les développemens seraient ici fort bien placés; mais tout ce qui arrête et suspend l'action est dans une tragédie un défaut réel, et c'est l'inconvénient de cette scene qui est trop prolongée, et où la même idée est répétée trop souvent, quoique sous des formes toujours poétiques. Au reste, l'auteur n'avait nulle raison pour l'abréger; car la piece est à peu près finie. Le cinquieme acte ne contenait rien autre chose que la défense de donner la sépulture à Polynice, qui est mort en combattant contre sa patrie. Il ne me reste donc, pour terminer l'extrait

de cette piece, qu'à donner une traduction de la scene dont je viens de parler.

PREMIER CHŒUR.

O freres insensés, ô princes déplorables!
Sourds aux conseils de l'amitié,
Vous avez assouvi vos haines implacables,
Et vous voilà tous deux un objet de pitié.

SECOND CHŒUR.

Ils ont de leur famille achevé la ruine;
Ils n'ont point démenti leur fatale origine.

PREMIER CHŒUR.

Malheureux! le fer seul a pu vous accorder;
Le fer, de vos débats, seul a pu décider.
L'Euménide attachée à toute votre race,
Etait auprès d'Œdipe; elle entendait ses cris
Quand il a maudit ses deux fils;
Elle vient d'accomplir sa sanglante menace.

SECOND CHŒUR.

Le fer est descendu jusqu'au fond de leur cœur:
Voyez leurs profondes blessures.

PREMIER CHŒUR.

Le sang inondait leurs armures,
Et leur bouche mourante exhalait leurs fureurs.

SECOND CHŒUR.

Tous deux en immolant un frere,
Ils poussaient des cris forcenés.

PREMIER CHŒUR.

Tous deux en combattant semblaient environnés
Des malédictions d'un pere.

SECOND CHŒUR.

Le deuil noircit nos tours, et nos murs ont gémi.
Ils sont tombés, nos rois, hélas! et Thebes pleure;
Le trône armait le bras de ce couple ennemi;
La terre ouvre à tous deux leur derniere demeure.

PREMIER CHŒUR.

D'autres hériteront de ce trône odieux
Qu'a long-tems disputé leur rage.
Le fer, de leur querelle arbitre impérieux,
Leur a fait un égal partage.

SECOND CHŒUR.

Tous deux n'auront de leur pays
Que la place où leurs corps seront ensevelis.

PREMIER CHŒUR.

Ah! malheureuse entre les meres,
La mere, épouse de son fils,
Qui mit au jour, hélas! ces deux fils sanguinaires,
Pour être à jamais ennemis!

SECOND CHŒUR.

Fiers rivaux que n'a pu réunir la nature.
Ce sang qui fut puisé dans une source impure,
Ce sang répandu par vos coups,
Se mêle en s'écoulant, se confond malgré vous.

PREMIER CHŒUR.

De la terre exécrable ouvrage,
Ce métal exterminateur,
Le fer, présent fait à la rage,
Mars, impitoyable vengeur,
Ont ainsi partagé le funeste héritage
Qu'Œdipe à ses enfans laissa dans sa fureur.

SECOND CHŒUR.

De la grandeur ils ont senti l'ivresse,
Ils ont brigué le pouvoir, les trésors.
Dans le sein de la terre ils trouvent leur richesse,
Et leur royaume est chez les morts.

PREMIER CHŒUR.

L'Euménide, au sein des ténebres,
Au moment où le glaive a terminé leurs jours,
Poussa des cris aigus au sommet de nos tours,
Et lamenta des chants funebres.

SECOND CHŒUR.

Aux portes de la ville, au pied de nos remparts,
Até, menaçante, inflexible,
Vint asseoir son trophée horrible,
Et sur les combattans attacha ses regards.
Elle vit leur trépas comme elle vit leurs crimes,
Et resta satisfaite auprès de ses victimes.

ISMENE.

Polynice!

ANTIGONE.

Etéocle!

ISMENE.

O vœux toujours trompés!

ANTIGONE.

Tous deux frappent et sont frappés.

ISMENE.

Le sang contre le sang!

ANTIGONE.

Le frere contre le frere!

ISMENE.

Ah! je succombe à ma misere.

ANTIGONE.

D'intarissables pleurs mes yeux seront trempés.

ISMENE.

Le malheur nous unit autant que la nature.

ANTIGONE.

Ciel! où sera leur sépulture?

ISMENE.

Où donc recevrez-vous, rivaux infortunés,
Les suprêmes honneurs qui vous sont destinés?

ANTIGONE.

En quel eudroit de cette terre?

ISMENE.

Au tombeau de nos rois.

ANTIGONE.

A côté de leur pere, etc.

Nous voici enfin arrivés au seul ouvrage d'Eschyle, du moins de ceux qui nous restent, où l'on trouve des beautés vraiment tragiques, vraiment théâtrales : c'est la piece intitulée les *Coëphores*, mot qui signifie *porteurs de libations*, parce que le chœur est composé de femmes esclaves qui portent des vases et des présens funéraires. Ce n'est pas la seule fois que le chœur a donné son nom aux tragédies des Grecs. Les *Phéniciennes* d'Euripide, dont le sujet est précisément la Thébaïde, sont appelées ainsi, parce que le chœur est composé de femmes de Phénicie; et les *Trachiniennes* de Sophocle, dont le sujet est la mort d'Hercule, tirent aussi leur nom de

femmes de Trachine, ville de Thessalie, où se passe la scene. Celle des *Coëphores* est dans Argos. Le sujet est la vengeance qu'Electre et Oreste veulent tirer du meurtre d'Agamemnon, assassiné par leur mere Clytemnestre. Ce sujet, traité tant de fois parmi les Modernes, n'a pas excité moins d'émulation chez les Anciens. Il a été un objet de concurrence entre Eschyle, Euripide et Sophocle. On n'avait pas alors cette ridicule et révoltante injustice de croire que ce fût un crime de s'exercer sur un sujet déjà manié par un autre auteur. Cette noble rivalité ne passait pas pour une basse jalousie, et les Grecs, occupés de leurs plaisirs, ne calomniaient pas si mal-adroitement ceux qui leur en préparaient de nouveaux. Le vaste champ des arts est ouvert à tout le monde : nulle partie n'en appartient exclusivement à celui qui le premier y a porté la main; et les traces mêmes du génie, toutes respectables qu'elles sont, ne rendent point sacrilége celui qui s'avance sur la même route.

Les *Coëphores* sont encore une piece très-imparfaite, mais le sujet est dramatique : on commence à voir quelque idée d'une action théâtrale. Eschyle est même le premier qui ait imaginé d'introduire Oreste apportant la fausse nouvelle de sa propre mort; invention heureuse et qui a été suivie. Mais d'ailleurs il y a peu d'art dans la piece. La reconnaissance du frere et de la sœur n'est nullement ménagée : au moment où Electre voit des cheveux sur le tombeau d'Agamemnon, elle songe à son frere et fait des vœux pour son retour; Oreste, qui est caché dans le voisinage, se montre aussitôt et dit : *Je suis celui que vous desirez ; je suis Oreste.* Egyste et Clytemnestre ne paraissent qu'un moment et pour être égorgés. Nul développement dans les caracteres, nulle suspension dans les

événemens. Electre et Oreste ne sont jamais en danger, et leur danger devait être la plus grande source d'intérêt. Mais enfin le style et le dialogue sont du ton de la tragédie, et la scene qui ouvre le second acte est d'un ordre supérieur. C'était pour la premiere fois que Melpomene prenait un ton si élevé. On aime à voir ces premiers efforts d'un art naissant, et ce doit être une chose digne d'attention, qu'une scene d'Eschyle que le grand Racine admirait comme un des plus beaux monumens de la tragédie antique. Elle est d'abord d'un appareil très-imposant, et ce n'est pas la seule fois qu'Eschyle a pu servir de modele dans cette partie de l'art, qui consiste à donner à la représentation une pompe qui fait partie du sujet et ajoute à la situation. Electre s'avance portant des libations et des offrandes, et suivie d'un chœur de femmes esclaves, qui portent aussi des vases et des présens : c'est Clytemnestre qui a chargé Electre de ces dons funebres, destinés à honorer le tombeau d'Agamemnon, et à fléchir, s'il se peut, son ombre irritée. Pour entrer dans l'esprit de cette scene, il faut bien se souvenir du pouvoir que les Anciens attachaient aux imprécations religieuses et à la vengeance des mânes. Si Electre balance, comme on va le voir, à implorer l'ombre d'Agamemnon et à maudire ses assassins, c'est qu'elle est bien sûre que sa priere ne sera pas vaine, qu'elle sera entendue des dieux infernaux, et qu'ils se chargeront de l'exaucer. Demander la mort des coupables, c'est demander la mort de sa mere. Elle tremble, elle hésite, et le chœur la rassure et l'encourage. Parmi nous elle balancerait moins à prononcer des malédictions dont l'effet ne nous paraîtrait pas devoir être si prompt et si infaillible, et qui d'ailleurs semblent être le cri naturel des oppri-

més et la consolation de l'impuissance. C'est par une suite de cette même croyance qui n'est pas la nôtre, que Clytemnestre elle-même s'efforce d'apaiser, autant qu'il est possible, l'ombre de son époux massacré, et n'ose se présenter devant sa tombe qu'elle profanerait par sa présence. Elle envoie sa fille qui est innocente et qui doit être chere à son pere ; et sa fille saisit ce même instant pour faire d'un sacrifice expiatoire une invocation de vengeance et de haine adressée aux divinités infernales, et dont l'effet doit tomber sur Clytemnestre. Cette idée est grande et sublime, et le moment où Electre se résout à lancer enfin ces fatales imprécations, devait faire frémir les spectateurs.

ÉLECTRE, (*aux femmes qui la suivent.*)

Vous qu'en mon infortune il m'est permis de voir,
Esclaves qui m'aidez dans ce triste devoir,
Quels vœux puis-je former sur le tombeau d'un pere?
En épanchant les eaux du vase funéraire,
Dirai-je : « Agamemnon, c'est ton épouse en pleurs,
» Qui t'offre par mes mains les dons de ses douleurs.
» Aux mânes d'un époux elle offre cet hommage! »
Non, je ne l'ose pas; hélas! et quel langage,
Quelle priere encore et quels souhaits pieux
Conviennent à sa fille en ces funebres lieux?
Parlez, qu'en ce moment vos avis m'encouragent.
Ah! sur les meurtriers dont les présens l'outragent,
Si ma voix, appelant sa vengeance et ses coups,
De ses mânes trahis attestait le courroux!
Si mon cœur en croyait ce transport qui l'anime.....
Enfin, puisque je viens pour expier un crime,
Dois-je jeter au loin ces vases odieux,
Et fuir avec horreur en détournant les yeux?
J'implore vos conseils; je m'y soumets sans peine.
Vous partagez ici mes malheurs et ma chaîne.
Ne craignez rien : songez que sous les lois du sort,
L'esclave et le tyran sont égaux dans la mort.
Ne dissimulez point, et bannissez la crainte.

LE CHŒUR.

Nous sommes sans effroi, nous parlerons sans feinte.

J'en jure le tombeau du plus grand des mortels,
Plus auguste que moi, plus saint que les autels.

ÉLECTRE.

Ah! si vous révérez la cendre de mon pere,
Vous pouvez tout sur moi : sa fille vous est chere.
Parlez.

LE CHŒUR.

En arrosant ce marbre inanimé,
Invoquez ce héros pour ceux qui l'ont aimé.

ÉLECTRE.

Et qui dois-je nommer?

LE CHŒUR.

Les ennemis d'Egyste.

Moi, vous.

ÉLECTRE.

Moi seule, hélas!

LE CHŒUR.

Cet abandon si triste
Vous fait-il oublier qu'il est encor?..... Mais non:
C'est à vous seule, Electre, à prononcer ce nom.

ÉLECTRE.

Quel est donc votre espoir? et qui voulez-vous dire?

LE CHŒUR.

Oreste est loin de vous, mais Oreste respire.

ÉLECTRE.

Quel jour luit dans mon cœur!

LE CHŒUR.

Ce cœur informé
Ne doit rien voir ici qu'un pere assassiné.
Contre ses assassins.....

ÉLECTRE.

Faut-il que je vous croie?

LE CHŒUR.

Demandez à grands cris que le ciel vous envoie.....

ÉLECTRE.

Des juges? des vengeurs?

LE CHŒUR.

Un dieu pour vous armé,
Ou bien quelque mortel par les dieux animé,

Qui..... (gardez d'écouter des sentimens timides)
Qui verse sans pitié le sang des parricides.

ÉLECTRE.

Est-ce à moi, juste ciel! à moi qu'il est permis
De souhaiter la mort à de tels ennemis?

LE CHŒUR.

Tout est permis sans doute à qui poursuit le crime,
A qui s'en voit encor l'esclave et la victime.

ÉLECTRE.

Eh bien donc! ô Mercure! ô dieu des sombres bords!
Dont le sceptre tranquille est redouté des morts,
Va présenter mes vœux à ces dieux inflexibles
Dont mon pere aujourd'hui subit les lois terribles,
A la Terre, par qui tout naît et se détruit,
Qui rappelle en son sein tout ce qu'elle a produit.
O mon pere! reçois cette liqueur sacrée.

(*Elle répand les libations.*)

Je t'appelle, ô grande ombre en mon cœur adorée!
Jette un œil de pitié sur tes tristes enfans;
Fais que dans ton palais ils rentrent triomphans.
Maintenant poursuivis, trahis par une mere,
Ils ne peuvent trouver d'asyle sur la Terre.
On a souillé ton lit, et ton épouse, ô ciel!
Y reçoit dans ses bras ton assassin cuel.
Oreste est fugitif, et moi, je suis esclave;
Et ce lâche oppresseur, Egyste qui nous brave,
Qui s'assied sur ton trône et rit de nos soupirs,
Livrant aux voluptés ses coupables loisirs,
Riche de tes trésors, tranquille sur sa proie,
Dévore insolemment les dépouilles de Troye.
Mon père, entends ma voix : fais qu'Electre à jamais
Eloigne de son cœur l'exemple des forfaits,
Des Destins ennemis supporte les injures,
Et conserve des mains innocentes et pures.
Tels sont mes vœux pour moi, pour ton malheureux fils.
Exauce d'autres vœux contre tes ennemis,
Parais, éleve-toi de ta tombe insultée;
Parais, qu'à ton aspect leur ame épouvantée
Ressente cet effroi, précurseur du trépas;
Lance sur eux ces traits que l'on n'évite pas,
Que prépare et conduit Némésis indignée;
Viens, donne-leur la mort comme ils te l'ont donnée.
Et vous, faites entendre autour de ce cercueil
Les chants de la tristesse et les hymnes du deuil.

LE CHŒUR.

Pleurons, pleurons sur notre maître,
Sur notre maître malheureux.
Pleurons sur ses enfans : ah! ses enfans peut-être
Ont un sort encor plus affreux.
La source de nos pleurs ne peut être tarie :
Que son ombre en soit attendrie.
Mêlons, mêlons nos pleurs à ces libations
Qu'Electre vient répandre
Sur cette auguste cendre,
Près de qui le Destin veut que nous gémissions.
O grand Agamemnon! du séjour des tenebres,
Entends nos cris funebres!
Le malheur trop long-tems s'est reposé sur nous.
Que sur nos ennemis désormais il s'arrête.
Je dévoue aux enfers, à la mort, à tes coups
Leur criminelle tête.
Qui sera ton vengeur, qui nous sauvera tous?
O Mars! de sang insatiable!
O Mars! c'est à toi de frapper.
Descends, prends dans tes mains ce glaive inévitable,
Qui vient moissonner le coupable
Au moment qu'il croit échapper.

On peut résumer qu'Eschyle a inventé la scene, le dialogue et l'appareil théâtral; qu'il a le premier traité une action; qu'il a été grand poëte dans ses chœurs; qu'il s'est élevé dans quelques scenes au ton de la vraie tragédie; qu'enfin il a eu la gloire d'ouvrir la route où Sophocle et Euripide ont été bien plus loin que lui.

SECTION III.

De Sophocle.

Il ne nous reste des nombreux ouvrages qui remplirent sa longue carriere, que sept tragédies, *les Trachiniennes*, *Ajax furieux*, *Antigone*, *Œdipe roi*, *Œdipe à Colonne*, *Electre*, et *Philoctete*.

Tout le monde sait que Sophocle a fait de belles tragédies : l'on ignore communément qu'il commanda les armées, et fut élevé à la dignité d'archonte, la premiere de la république d'Athenes. On a souvent rappelé ce procès intenté par l'ingratitude et gagné par le génie, cette odieuse accusation des enfans de Sophocle, qui, las d'attendre son héritage et impatiens de sa longue vieillesse, demanderent son interdiction à l'Aréopage, sous prétexte que sa tête était affaiblie. Le vieillard, pour toute défense, demanda aux juges la permission de leur lire la derniere piece qu'il venait d'achever. C'était son *Œdipe à Colonne*, ouvrage qui devait confondre doublement ses accusateurs, puisqu'il y représente un pere dépouillé par des fils ingrats. Il semblait qu'un sentiment secret lui eût dicté sa propre histoire. Il fut reconduit jusque chez lui avec des acclamations, et, plus indulgent qu'Œdipe, il pardonna à ses enfans. Il avait près de cent ans, et avait composé cent vingt tragédies lorsqu'il fut couronné devant toute la Grece aux jeux olympiques. Il mourut dans les transports de sa joie et dans le sein de la gloire. Il n'a manqué au Sophocle de nos jours, pour être aussi heureux que l'ancien, que de mourir comme lui au milieu de son triomphe.

Je commencerai par ceux de ses ouvrages qui nous sont le moins familiers, parce qu'ils n'ont pas eté encore transportés sur notre théâtre. Je finirai par ceux qu'on y a pour ainsi dire naturalisés, et sur sept il y en a quatre, les deux *Œdipes*, *Electre*, et *Philoctete*.

Le sujet des *Trachiniennes* est la mort d'Hercule, causée par la jalousie de Déjanire et la fatale robe de Nessus. Les alarmes et les inquiétudes de cette femme qui attend son époux absent depuis plus d'un an, un chœur de jeunes

filles et son fils Hyllus qui la rassurent et la consolent, forment l'exposition de la piece. Déjanire est d'autant plus inquiete, qu'un oracle a prédit qu'Hercule périrait dans l'expédition d'Œchalie pour laquelle il est parti, ou que, désormais rendu à lui-même, il jouirait, après tant de travaux, d'un destin doux et tranquille: oracle à double sens, comme tant d'autres; car ce repos ne veut dire ici que la mort qui attend Hercule au retour, et le bûcher d'où il s'élevera dans l'Olympe. Déjanire aime dans Hercule un héros, un libérateur et un époux. Elle se plaint que la gloire l'enleve trop souvent à sa tendresse. « Vous serez épouses quelque jour » (dit-elle à ces jeunes filles qui l'entourent), » et vous saurez alors tout ce qu'on peut souf- » frir dans la situation où je suis. » C'est un endroit que Racine paraît avoir imité dans Andromaque, quand cette princesse dit à Hermione :

Vous saurez quelque jour
Madame, pour un fils jusqu'où va notre amour, etc.

Un envoyé vient annoncer à la reine qu'il a rencontré Lycas, l'ami d'Hercule, qui précede son maître; que ce héros revient triomphant, et lui envoie les dépouilles des ennemis et les captives qu'il a ramenées. En effet, Lycas paraît un moment après, suivi de toutes ces femmes prisonnieres, qui se rangent au fond du théâtre. On distingue à leur tete la jeune Yole, remarquable par sa beauté. Déjanire, à cette vue, éprouve un mouvement douloureux, qu'elle attribue à la pitié que lui inspire le sort de ces infortunées; mais le spectateur démêle déjà les premieres impressions de la jalousie. La reine s'occupe particuliérement de cette jeune captive;

elle est touchée de sa beauté, de sa douleur modeste et noble. Elle l'interroge plusieurs fois. Yole baisse les yeux et garde le silence. La reine interroge Lycas, qui ne lui donne aucune lumiere. Elle le fait entrer avec toutes les prisonnieres dans l'intérieur du palais. Un homme survient, et s'offre à lui révéler un secret important : elle lui ordonne de parler. Il lui apprend que Lycas la trompe; que Lycas a lui-même avoué, en arrivant, les nouvelles faiblesses d'Hercule; que ce héros, épris des charmes d'Yole, n'a fait la guerre à Euryte, roi d'Œchalie, que pour ravir sa fille, et qu'Yole, bien loin d'être traitée en captive, va régner en souveraine sur la Thessalie et sur Déjanire elle-même. « Malheureuse (s'écrie-t-elle) ! quel » serpent ai-je reçu dans mon sein? » Lycas reparaît pour prendre ses ordres, et prêt d'aller rejoindre Hercule qui s'est arrêté au promontoire de Cénée pour faire un sacrifice à Jupiter, Déjanire irritée lui reproche sa perfidie; elle sait tout et veut tout savoir : c'est le cri de la jalousie. Elle s'emporte, elle menace. Lycas persiste à nier qu'il sache rien de ce qu'elle demande. Alors elle feint de s'apaiser par degrés : elle n'est indignée que de ce qu'on veut lui en imposer; car d'ailleurs elle est accoutumée à pardonner aux infidélités de son époux. Enfin elle fait si bien, que Lycas ne croit plus devoir lui cacher ce qu'après tout (dit-il) son maître ne cache pas lui-même. Toute cette scene est parfaitement conduite, et l'on voit déjà un art inconnu à Eschyle. C'est alors que Déjanire, occupée toute entiere des moyens d'écarter sa rivale et de regagner le cœur de son époux, se ressouvient que le sang de Nessus est un philtre qui, si elle en croit ce que lui a dit le Centaure mourant, rallume l'amour prêt à s'éteindre. Elle

teint de ce sang une robe qu'elle envoie à son mari et qu'elle remet à Lycas. Ce n'est pourtant pas sans inquiétude et sans effroi qu'elle se résout à employer ce charme inconnu dont elle n'a pas encore fait l'épreuve; car son caractere n'a rien d'odieux, et elle n'a pas une pensée coupable : elle n'est que jalouse et crédule. A peine Lycas est-il parti, qu'elle confie au chœur ses alarmes, ses remords, ses funestes pressentimens. Elle se rappelle que les fleches qui ont percé Nessus, étaient infectées des poisons mortels de l'hydre de Lerne. Elle se livre au désespoir, et jure que s'il faut que son mari soit victime de son imprudence, elle ne lui survivra pas un moment. Ses craintes ne tardent pas à être confirmées. Son fils Hyllus, qui était allé au-devant de son pere, l'a vu revêtir la robe empoisonnée, et en a vu les horribles effets. Cette description, digne du pinceau de Sophocle, remplit le quatrieme acte. Ces sortes de morceaux plaisaient infiniment aux Grecs, et occupaient chez eux beaucoup plus de place que nous ne leur en permettons aujourd'hui. Hyllus accable sa mere de reproches. Elle sort sans répondre un seul mot, et l'on apprend un moment après qu'elle s'est donné la mort, et que son fils lui-même, instruit de l'erreur qui l'avait rendue criminelle, a embrassé sa mere mourante et l'a baignée de ses larmes. On apporte sur le théâtre le malheureux Hercule, que l'excès de ses maux a endormi un moment. Il se réveille bientôt, et le spectacle prolongé de ses douleurs est une sorte de situation passive qui réussirait moins parmi nous que chez les Grecs, surtout dans un cinquieme acte : nous voulons aller plus rapidement au but. Au reste, on peut s'attendre que Sophocle ne met dans sa bouche que des plaintes éloquentes et dignes

d'Hercule. Cicéron les a traduites en vers latins, et Racine le fils en vers français.

Plus barbare pour moi qu'Eurysthée et Junon,
O fille d'Œnëus! quelle est ta trahison!
Et quels sont les tourmens dont tu me rends la proie,
Par le fatal présent que ta fureur m'envoie!
Tu m'as enveloppé de ce voile mortel,
Ce voile que pénetre un poison si cruel,
Voile affreux qu'ont tissu Megere et Tysiphone.
Tout mon sang enflammé dans mes veines bouillonne.
Je succombe, je meurs brûlé d'un feu caché
Qu'allume en moi ce voile à mon corps attaché.
Ainsi ce que n'ont pu, dans l'horreur de la guerre,
Centaures ni géans, fiers enfans de la Terre,
Ce que tout l'Univers n'osa jamais tenter,
Une femme le tente, et l'ose exécuter.
Mon fils, soutiens ton nom : ton amour pour ton pere
Doit effacer en toi tout amour pour ta mere.
Va chercher, va saisir celle qui m'a trahi,
Traîne-là jusqu'à moi, va, cours et m'obéi.
Cours venger..... Mais hélas! que fais-je, misérable?
Je pleure, et jusqu'ici d'un front inébranlable,
De tant d'affreux revers j'ai soutenu l'horreur.
Mon fils, de ce poison vois quelle est la fureur.
Ose approcher, et vous, accourez tous ensemble,
Peuple que dans ces lieux mon malheur vous rassemble.
Contemplez en moi seul tous les tourmens divers.
Ah! précipite-moi dans le fond des enfers,
Termine par ta foudre, et ma vie, et ma honte,
Grand dieu! témoin des maux dont l'excès me surmonte;
Qu'est devenu ce corps que j'ai reçu de toi?
Mes membres t'offrent-ils quelque reste de moi?
Non, cette main si faible et presqu'inanimée
N'est plus la main fatale au lion de Némée.
Est-ce donc là ce bras de Cerbere vainqueur,
Ce bras dont le Centaure éprouva la vigueur,
Ce bras qui fit tomber le monstre d'Erymanthe,
L'Hydre contre mes coups sans cesse renaissante,
Et l'affreux surveillant de ce fruit renommé;
Ce bras qu'aucun mortel n'a jamais désarmé, etc.

Dans les principes du théâtre grec, cette tragédie est fort bien conduite. Pour nous le sujet aurait quelques inconvéniens, et demanderait à être traité différemment. La Déjanire de So-

phocle est très-dramatique : son Hercule ne l'est pas. Nous ne voudrions pas qu'un héros ne parût sur la scene que pour y mourir, que sa maîtresse ne fît qu'un personnage muet, et qu'en mourant il la résignât à son fils, comme fait Hercule dans Sophocle. Mithridate en fait autant pour Monime; mais il sait qu'elle aime Xipharès, et leurs amours ont fait le nœud de la piece. Ceux d'Yole et d'Hercule ne sont qu'en récit, et nous verrons tout-à-l'heure un autre exemple encore plus frappant, qui nous prouvera que l'amour n'entrait point dans le systême théâtral des Grecs. Ce sujet de la mort d'Hercule a été traité plusieurs fois parmi nous, soit en tragédie, soit en opéra, et toujours sans aucun succès. Le rôle d'Hercule est très-difficile à faire : ces sortes de personnages dont la grandeur est plus qu'humaine, ne sont guere faits pour notre systême tragique. Je crois pourtant qu'avec un véritable talent pour la scene, on pourrait tirer parti de ce sujet. Les rôles de Déjanire, d'Yole, du jeune Hyllus sont susceptibles d'intérêt, surtout si la rivalité des deux femmes était traitée avec art, et que la jeune Yole, insensible à l'amour d'Hercule, en eût pour son fils. Il est pourtant vrai de dire que ces sortes d'intrigues amoureuses sont un peu épuisées, et que ces sujets anciens ne peuvent se rajeunir aujourd'hui que par la magie des couleurs poétiques.

Le sujet d'*Ajax furieux* est d'abord le désespoir de ce héros, dont la raison est aliénée par Minerve, après qu'Ulysse a remporté sur lui les armes d'Achille; ensuite sa mort et ses funérailles. Il n'y a pas autre chose, et il n'en faut pas plus pour faire une tragédie grecque. Ne nous hâtons pas de condamner, et ne perdons pas de vue leurs mœurs et leur religion. Son-

geons que nous sommes pour un moment à Athenes. Quand le cinquieme acte d'*Oreste*, que Voltaire avait trop fidellement imité du grec, fut mal recu par le public de Paris, *c'est pourtant Sophocle*, disait l'auteur à madame de Graffigny : elle lui répondit en parodiant un vers des *Femmes savantes* :

Excusez-nous, Monsieur; nous ne sommes pas Grecs.

Elle avait raison. Quand on fait des tragédies en France, il faut les faire pour des Français, et Voltaire le sentit, car il refit un autre cinquieme acte. Mais ce qu'on disait à Voltaire, on ne doit pas le dire à Sophocle : on ne peut pas lui reprocher d'avoir écrit pour sa nation. Ce qui est faux et monstrueux est condamnable partout; mais ce qui n'a d'autre défaut que d'être appuyé sur ces idées conventionnelles qui varient d'un peuple à l'autre, ne peut pas être reproché à l'auteur. Voyons l'*Ajax* d'après ce principe, et si nous n'y trouvons pas une tragédie francaise, nous y trouverons du moins de quoi admirer le poëte grec.

La premiere chose à remarquer, comme n'étant pas dans nos usages, c'est l'intervention d'une divinité. Minerve est un des personnages de la piece; elle ouvre la scene avec Ulysse près du pavillon d'Ajax. Ce guerrier a fait, pendant la nuit, un massacre horrible de troupeaux et de ceux qui les gardaient. La déesse protectrice des Grecs dit à Ulysse, que pour les sauver de la fureur d'Ajax elle lui a ôté la raison, au point qu'il a assouvi sur de vils animaux et d'innocens bergers la rage qu'il croyait exercer sur les Atrides et sur Ulysse. Elle veut rendre celui-ci le témoin invisible de l'état de démence où elle a réduit son malheureux rival. Elle appelle Ajax, qui sort de sa tente, et se vante d'avoir tué le

fils d'Atrée et les autres rois. Quant à celui d'Ithaque, il le tient renfermé, dit-il, pour le faire périr dans un long supplice. Il rentre, et Minerve s'adressant à Ulysse, lui dit :

Eh bien! des immortels vous voyez la puissance.
Voilà ce grand Ajax, la terreur des guerriers!
L'oubli de sa raison a flétri ses lauriers.
Les dieux l'ont égaré : sa gloire est éclipsée.

ULYSSE.

Je le vois et le plains : loin de moi la pensée
D'insulter au malheur même d'un ennemi.
Quel affreux changement! Mon cœur en a frémi.
Je dois vous l'avouer : son infortune extrême
Par un retour secret m'a consterné moi-même.
Que sommes-nous, hélas! nous, fragiles humains,
Fantômes passagers, vains jouets des Destins!

MINERVE.

Redoutez donc ces dieux dont vous êtes l'ouvrage,
Ne prononcez jamais un mot qui les outrage.
Que l'éclat des grandeurs ne vous puisse éblouir :
Vous voyez qu'un moment peut les anéantir.
Gardez que la valeur, le pouvoir, la richesse,
Ne vous fassent de l'homme oublier la faiblesse.
Le courage modeste est protégé des cieux,
Et le mortel superbe est en horreur aux dieux.

Cette morale religieuse et cette honorable protection que Minerve accorde aux Grecs devaient leur plaire également, et c'était un double mérite pour l'auteur. Quant à l'égarement d'Ajax, observons que les Anciens et les Modernes ont employé sur le théâtre l'aliénation d'esprit comme un moyen d'intérêt. Les Anglais surtout en ont fait un fréquent usage, mais avec plus de succès dans leurs romans que dans leurs drames. La folie, l'une des miseres les plus humiliantes de la condition humaine, nous inspire aisément cette pitié dont nous voyons avec plaisir qu'Ulysse lui-même ne peut se défendre dans la scene de Sophocle; mais aussi n'oublions pas que la folie est tout près

du ridicule. Il faut donc beaucoup d'art pour la montrer aux hommes, et sur-tout il faut qu'elle ne soit que passagere, et tienne à une de ces grandes passions ou de ces grandes infortunes qui peuvent troubler la raison. On sent qu'il serait trop aisé de faire déraisonner un homme pendant toute une piece, et que ce spectacle à la longue ne peut être que dégoûtant et fastidieux. L'art consiste à jeter dans le langage confus qui convient à ces sortes d'accès, des choses vraies et senties, où l'ame paraît se trahir elle-même, et se peint sans le vouloir par des mots qui s'échappent d'une tête en désordre, et nous frappent comme des éclairs dans la nuit; car la folie est comme l'enfance; elle intéresse parce qu'elle ne trompe pas. Sophocle ne montre celle d'Ajax que dans une scene très-courte, et qu'il releve, autant qu'il est possible, par la noble compassion d'Ulysse et les sages leçons de Minerve; car d'ailleurs la démence d'Ajax ne produirait sur nous aucun effet, et nous serions peu touchés de le voir rentrer dans sa tente pour aller battre de verges Ulysse, qu'il a, dit-il, attaché à une colonne. Mais ce qui est intéressant, c'est le moment où Minerve, pour le punir, permet qu'il revienne à lui-même et retrouve toute sa raison. C'est alors qu'en voyant les excès honteux où il s'est emporté, il tombe dans un désespoir digne d'un héros qui s'est avili : c'est là que son rôle devient pathétique et théâtral; sa douleur profonde intéresse, et l'on admire ensuite sa fermeté tranquille quand il se résout à mourir. Tecmesse, épouse d'Ajax, autrefois sa captive, attirée par les cris des Salaminiens qui demandent à voir leur roi, leur fait une peinture très-touchante de l'état où il est réduit. « Il est revenu de sa fureur (dit-elle), » mais son mal n'en est que plus terrible. Plongé

» dans une sombre tristesse, il me fait trem-
» bler. Il ignorait son malheur, et le connaît. »
Mot d'une grande vérité. Elle l'entend qui appelle son fils Eurisacès. « Ah mon fils ! s'écrie-
» t-elle en frémissant, il t'appelle ! » Mouvement naturel qui peint bien tout ce qu'on peut craindre d'Ajax. Il paraît, et Sophocle le fait parler avec cette éloquence tragique que la prose dégraderait trop, et que la poésie seule peut rendre. Les Anciens excellaient à peindre ces douleurs de héros, à prêter à ces personnages fameux un langage proportionné à l'idée de leur grandeur; mais cette grandeur a besoin de la perspective du théâtre et des couleurs poétiques. La prose trop rapprochée de nous la dément pour ainsi dire, et fait tomber l'illusion. Cette raison seule suffirait pour faire voir combien c'est dénaturer la tragédie, que de lui ôter le langage qui lui appartient. Rien ne fait moins d'honneur à notre siecle, que d'avoir imaginé cette ridicule innovation. Une tragédie en prose ne peut être qu'un monstre né de l'impuissance et du mauvais goût, et il faut pardonner aux artistes de ne pas voir de sang-froid qu'on abuse à ce point de l'esprit philosophique pour attenter aux beaux-arts.

C'est aussi par ce motif que, toutes les fois que j'ai voulu donner une idée des beautés du théâtre grec, j'ai essayé de vaincre la difficulté de traduire en vers, comme j'ai fait ci-devant pour Eschyle, et comme je le ferai encore tout-à-l'heure pour Sophocle et Euripide.

Tecmesse, qui prévoit le funeste dessein d'Ajax, emploie, pour l'en détourner, tout ce que l'amour conjugal et maternel a de plus touchant. Il demande à voir son fils encore enfant, et ces scenes puisées dans la Nature sont, comme on sait, le triomphe des poëtes grecs. Tecmesse le

conjure encore au nom des dieux..... Il l'interrompt : « Ignorez-vous que je ne dois plus rien » aux dieux? » Cependant il commence à craindre que sa femme et ses sujets ne s'opposent à sa résolution. Il feint de céder, et sort comme pour aller se purifier dans une fontaine lustrale, et ensevelit dans la terre la fatale épée qu'il a reçue d'Hector, et dont il a fait un si honteux usage. Arrive un envoyé de Teucer, qui demande Ajax. On lui répond qu'il est absent. Là-dessus il s'écrie qu'un oracle de Calchas avait marqué ce jour comme celui que Minerve destinait à sa vengeance, et avait prédit que si dans ce jour Ajax sortait, c'était fait de lui. Tout cet acte est un peu de remplissage. Il y a des longueurs que nôtre théâtre ne comporte point, et l'oracle annonce trop l'événement qui va suivre. Ajax rentre. Il a enfoncé la garde de son épée dans la terre pour se précipiter sur la pointe, tandis que tout s'est dispersé pour aller le chercher. Il y a de l'adresse dans l'auteur à écarter ainsi tout ce qui pourrait s'opposer au dessein d'Ajax, et l'on reconnaît ici les vraisemblances théâtrales qu'il a observées le premier.

Pour bien juger le monologue qui termine le rôle d'Ajax, il faut se souvenir de l'importance extrême que les Anciens attachaient aux honneurs de la sépulture. En être privé était pour eux un des plus cruels affronts et un des plus grands malheurs : ce n'était qu'après l'avoir reçue avec les cérémonies accoutumées, que leur ombre pouvait passer le Styx et reposer dans la demeure des morts : c'était sur leurs tombeaux qu'ils recevaient encore, lorsqu'ils n'étaient plus, les hommages pieux de leurs parens et de leurs amis. Tout concourait chez eux à lier les idées de la vie présente et celles de la vie future, et c'est ce qu'il ne faut jamais perdre de vue quand

on lit les ouvrages de ces siecles reculés. Ne soyons donc pas surpris qu'Ajax, avant de mourir, mêle à ses imprécations contre ses ennemis, des vœux ardens et inquiets pour le retour de son frere Teucer, de qui le héros attend les derniers devoirs. Rappellons-nous aussi que les imprécations des mourans étaient regardées comme des prédictions qui devaient être accomplies, et que par conséquent elles produisaient plus d'effet sur l'ancien théâtre que sur le nôtre.

Oui, le glaive est tout prêt; il va finir ma vie.
Enfoncé dans les flancs d'une terre ennemie,
Placé dans des rochers où l'a fixé ma main,
Il présente la pointe où s'appuiera mon sein.
Ce don d'un ennemi que la Grece déteste,
Ce fer, présent d'Hector, qui dut m'être funeste,
Aujourd'hui seul remede aux horreurs de mon sort,
Rend un dernier service à qui cherche la mort.
O vous! ô dieux puissans! exauçez ma priere:
Je ne demande pas une faveur trop chere;
Mais au moins dans l'instant où je perdrai le jour,
De Teucer en ces lieux, dieux, hâtez le retour.
Que Teucer me retrouve, et qu'il rende à la terre
Le cadavre sanglant de son malheureux frere,
De peur qu'un ennemi, prévenant ses secours,
Ne m'abandonne en proie aux avides vautours.
Que le fils de Maïa, qui sur les rives sombres
Des pavots de son sceptre endort les tristes ombres.
Dans le dernier sommeil suspendant mes ennuis,
Y plonge mollement mes mânes assoupis.
Vous, filles de la nuit, déités implacables
Qui la torche à la main poursuivez les coupables,
Ministres des enfers, dont le regard vengeur
Observe incessamment le crime et le malheur,
Je vous invoque ici, puissantes Euménides!
Voyez ce que m'ont fait les injustes Atrides.
Auteurs de tous mes maux, leur superbe mépris
Insulte à mon trépas: payez-leur en le prix.
Qu'ainsi que par mes mains ma vie est terminée,
La main de leurs parens tranche leur destinée;
Que les Grecs soient punis et leur camp ravagé;
N'en épargnez aucun: tous ils m'ont outragé.
Soleil, arrête-toi dans ta course divine;
Détourne tes chevaux aux murs de Salamine.

Raconte à Télamon, chargé du poids des ans,
Et les destins d'Ajax, et ses derniers momens.
Oh ! combien ce récit va frapper sa vieillesse !
Oh ! qu'il va de ma mere affliger la tendresse !
J'entends ses cris perçans, sa lamentable voix.....
Je te parle, ô Soleil ! pour la derniere fois.
Pour la derniere fois mon œil voit ta lumiere,
O mort ! ô mort ! approche et ferme ma paupiere,
Approche : ton aspect ne peut m'épouvanter.
A jamais avec toi je m'en vais habiter.
O jour ! ô Salamine ! ô terres paternelles !
Fleuves sacrés, et vous, mes nourrices fidelles !
Noble peuple d'Athenes, à mon sang allié !
Troye où pour mon malheur les dieux m'ont envoyé !
Vous que ma voix appelle à cette derniere heure,
Recevez mes adieux ; il est tems que je meure,
Que je termine enfin ma plainte et mes revers :
Mon ombre va chercher du repos aux enfers.

Pour nous ce monologue serait trop long dans le moment où il est prononcé, et les apostrophes paraîtraient trop multipliées ; mais voilà ce que les Anciens appelaient *novissima verba*, les dernieres paroles, les paroles de mort, qui avaient chez eux une sorte de sanction religieuse et redoutée. On voit qu'Ajax n'oublie rien dans ses adieux, pas même ses nourrices. Les apostrophes sont multipliées dans ce monologue : en général elles sont plus fréquentes chez eux que parmi nous, parce qu'ils personnifiaient une foule d'êtres qui ne nous présentent que des idées purement physiques, les fontaines, les foyers domestiques, les bocages, les fleuves ; ils animaient et consacraient tout. Ils parlaient plus à l'imagination, et nous à la raison. La poésie s'accommode bien mieux de l'une que de l'autre. Aussi ceux des Modernes qui se sont appliqués avec succès à la grande poésie et à la grande éloquence se sont approchés le plus qu'ils ont pu de la maniere antique.

Après le morceau qu'on vient d'entendre et la mort d'Ajax, la piece serait finie pour nous.

Elle ne l'est pas pour les Grecs ; car il s'agit de savoir ce que deviendra le corps d'Ajax. Le chœur rentre d'un côté, Tecmesse de l'autre, Teucer attendu si long-tems se montre enfin. Il apprend le malheur de son frere. Le chœur remarque qu'Hector, lorsqu'il fut traîné par Achille, était attaché avec le baudrier qu'il avoit reçu d'Ajax, et qu'Ajax à son tour s'est percé du glaive qu'Hector lui avoit donné. *Ces dons mutuels et funestes de deux ennemis ont sans doute* (dit-il) *été fabriqués par les Furies*. Toujours des idées et des présages attachés aux êtres inanimés : c'est là le langage de l'antiquité. Ménélas vient de la part des chefs de l'armée, défendre à Teucer d'ensevelir Ajax, qui a voulu faire périr les Atrides : dispute très-vive entre Ménélas et Teucer. Le premier se retire en menaçant d'employer la force. Teucer coupe de ses cheveux et de ceux d'Eurisacès, et, obligé de s'éloigner un moment pour trouver un lieu propre à la sépulture d'Ajax, il ne laisse, pour le garder que sa femme Tecmesse et son fils Eurisacès. Il met ces restes sacrés sous la protection de la faiblesse et de l'enfance. « Périsse, dit-il, » quiconque oserait toucher à ce dépôt ! Que lui » et tous les siens tombent comme cette cheve- » lure est tombée sous le ciseau. » Transportons-nous dans ce siecle si différent du nôtre, et voyons si ce n'est pas un spectacle touchant, que le corps du pere menacé d'être enlevé par ses ennemis, et gardé par une femme et un enfant ; voyons si ce tableau qui serait beau sur la toile, le serait moins sur le théâtre, et avouons que cette religion étoit poétique et théâtrale, et que Sophocle et Homere s'en sont servis en grands-hommes.

Au cinquième acte, Agamemnon lui - même vient renouveler la défense de Ménélas et la que-

relle avec Teucer. C'est un défaut réel : c'en est un surtout, que deux scenes qui ont le même objet sans que l'action ait fait un pas. Ulysse vient à propos pour mettre fin à cette indécente contestation, portée aux plus violentes injures. Il soutient la noblesse de son caractere, et fait sentir aux fils d'Atrée, qu'il est indigne de s'acharner sur un ennemi mort. Agamemnon se rend, et la piece finit.

Deux actes ont été employés à savoir si le corps d'Ajax serait enseveli. Voici une piece entiere, et ce n'est pas une des moins touchantes de Sophocle, où il ne s'agit d'autre chose que de la sépulture refusée à Polynice : c'est *Antigone*. Elle eut à Athenes trente-deux représentations, et l'auteur eut pour récompense la préfecture de Samos. Le vieux Rotrou en donna une imitation qui eut du succès dans son tems, et qui n'est pas indigne de l'auteur de *Venceslas*.

Cette piece est la suite de *la Thébaïde*. Les deux fils d'Œdipe sont morts ; Œdipe lui-même est enseveli dans une retraite profonde. Créon regne à Athenes, et le premier acte de son autorité est de défendre que l'on donne la sépulture à Polynice, tué les armes à la main contre sa patrie. Nous avons déjà vu ce sujet faire une partie des *Coëphores* d'Eschyle, mais à peine y est-il indiqué. Il est traité supérieurement dans Sophocle. Je me bornerai à un extrait fort succinct. L'exposition est très-simple et se fait heureusement par une scene contrastée entre les deux sœurs de Polynice, Ismene et Antigone. L'une craint de désobéir, et de s'attirer la colere du roi ; l'autre est résolue de tout braver, et de n'en croire que la voix de la Nature, qui lui ordonne de rendre les derniers devoirs à son frere que tout le monde abandonne. Nous reverrons ailleurs ce même contraste de la faiblesse

et de la fermeté dans les deux sœurs d'Oreste, Electre et Chrysothémis : c'est encore une beauté dramatique dont Sophocle a donné les premiers modeles. Antigone exécute son généreux dessein; elle est arrêtée par les gardes de Créon et menée devant le tyran; car son caractere atroce lui mérite ce nom. Elle lui répond avec une fierté courageuse qui ne fait que l'irriter davantage. Il paraît déterminé à la faire mourir comme rebelle. Son fils Hémon, promis pour époux à Antigone, s'efforce de le fléchir; mais voyant que le roi est inexorable, il lui fait les reproches les plus vifs, et lui déclare que s'il persiste dans sa cruelle résolution, il peut s'attendre à ne plus revoir son fils. Créon, plus furieux que jamais, condamne Antigone à être renfermée dans une grotte pour y mourir de faim.

A peine est-elle sortie pour aller au lieu de son supplice, que le devin Tirésias, aveugle et conduit par un enfant, vient annoncer à Créon les plus affreux malheurs en punition de sa barbarie. Créon, qui d'abord a mal reçu le vieillard, est effrayé de ses prédictions menaçantes : il balance entre la crainte qu'elles lui inspirent, et la honte de révoquer ses ordres. Il cede à la fin, et sort pour aller lui-même empêcher l'exécution de sa sentence. Mais il n'est plus tems, et l'on apprend au cinquieme acte, que Créon n'est arrivé que pour voir Antigone étranglée avec ses voiles, et le prince Hémon se percer de son épée en l'embrassant. Ce récit se fait par un officier du palais, et s'adresse à Euridice, femme de Créon. Elle sort sans rien dire, et se tue de la même maniere qu'Antigone. C'est encore un défaut sur un théâtre perfectionné. Il ne faut pas introduire un personnage uniquement pour mourir, et celui d'Euridice est ici absolument inutile, et multiplie tout aussi inutilement les meurtres

dans une piece où il y en a déjà assez. Je ne m'arrêterai qu'à une réflexion que cet ouvrage doit naturellement faire naître. Si jamais il y eut un drame où l'amour dût occuper une grande place, c'est sûrement celui-ci, où un pere condamne à la mort une princesse aimée de son fils, et qu'il lui avait destinée en mariage, et où ce jeune prince, après avoir inutilement essayé de sauver sa maîtresse, se donne la mort pour ne pas lui survivre. Il y a là de quoi fournir aux Modernes plus d'une scene très-tendre, et remplie de tous les développemens d'une passion malheureuse. Eh bien ! il n'en est pas même question dans la piece de Sophocle. Rien ne prouve plus évidemment que les Anciens ne regardaient point l'amour comme fait pour entrer dans la tragédie. Nous, de notre côté, prenons garde qu'une préférence trop exclusive pour les sujets d'amour n'égare notre jugement et ne borne nos plaisirs. Il n'y en a jamais trop : n'en excluons aucun. Trop de gens sont portés à regarder comme des ouvrages froids ceux où l'amour ne joue pas un très-grand rôle, et nous en avons de très-beaux qui n'ont point cette sorte d'intérêt. Mais quoi donc ! n'y en aurait-il plus d'autre? L'amour est-il le seul sentiment dramatique ? La tragédie n'a-t-elle pas une foule d'autres ressorts qu'elle met en œuvre tout aussi heureusement, et souvent même avec plus de mérite ? On s'est accontumé à un étrange abus d'expression, qui est encore de nos jours; c'est de ne reconnaître de sensibilité dans les ouvrages, que celle qui peint les sentimens tendres, comme s'il en fallait moins pour peindre les passions fortes et violentes : c'est une sensibilité d'un autre caractere, mais qui n'a ni moins d'effet ni moins d'énergie. Un auteur peut-il être regardé comme froid lorsque, sans employer l'amour, il sait attacher,

échauffer, transporter même le spectateur? Le cinquieme acte de *Cinna*, le quatrieme des *Horaces*, ne vous font pas fondre en larmes, ne vous déchirent pas? Et quoiqu'on ait vu bien des gens qui ne veulent plus reconnaître la tragédie qu'à ces seuls caracteres, oseraient-ils nier que ces beaux morceaux ne donnent à notre ame une des émotions les plus vives et les plus douces qu'elle puisse éprouver, puisqu'elle l'éleve et l'attendrit à la fois? Ne cherchons donc jamais à rabaisser un genre de mérite pour en élever un autre: admettons les chacun à leur place, et que jamais une préférence ne devienne une exclusion. Laissons à l'esprit de parti cette logique trop commune: « Tel ouvrage n'est pas dans tel genre, » donc n'est pas bon. » Encore cette logique est-elle sujette à d'étranges alternatives, comme l'est toujours celle des passions. L'auteur que l'on veut décrier a-t-il fait un ouvrage touchant où il est impossible de nier les larmes? alors tout ce qu'il y a de plus commun dans le monde, c'est (dit-on) le talent de faire pleurer. En a-t-il fait un autre d'un intérêt différent, et qui remue l'ame sans la bouleverser? alors il n'existe plus d'autre mérite que de faire répandre des larmes. Les mêmes variations se représentent en d'autres genres; et ce n'est pas la premiere fois que j'ai cru devoir m'élever contre toutes ces poétiques du moment à l'usage de la haine et de l'envie. Quelle est au contraire la poétique des écrivains honnêtes et de bonne foi, celle qu'on ne peut jamais accuser de partialité? C'est celle qui, fondée sur des principes invariables se retrouve la même dans tous les tems, depuis Aristote jusqu'à Quintilien, et depuis Horace jusqu'à Despréaux; qui, sans faire valoir aucune partie de l'art aux dépens de toutes les autres, démontre leur dépendance mutuelle et

leurs effets différens; qui, en distinguant les genres sans exalter l'un pour déprécier l'autre, montre ce que chacun d'eux a de mérite, en laissant à tout le monde la liberté de choisir. Voilà celle dont on ne peut se défier sans injustice. Il faut être au dessus des petites passions pour trouver la vérité, et c'est encore un moyen de plus pour avoir l'esprit juste, que d'avoir un cœur honnête et droit.

Le sujet d'*Œdipe à Colonne* a été transporté, du moins en partie, dans une tragédie moderne, l'*Œdipe chez Admete*, de M. Ducis, et l'on aurait souhaité que l'auteur ne l'eût pas mêlé avec l'*Alceste* d'Euridipe : la réunion de deux pieces étrangeres l'une à l'autre doit nécessairement nuire à toutes les deux. Mais tout ce qu'il avait emprunté de Sophocle a été généralement goûté; ce qui prouve qu'il a su imiter en homme de talent. Il a même, dans les scenes tirées du poëte grec, des traits d'une grande beauté qu'il ne doit point à Sophocle et qui en sont dignes; ces deux vers, par exemple, que prononce Œdipe dans son imprécation contre Polynice :

> Je rends grace à ces mains qui, dans mon désespoir,
> M'ont d'avance affranchi de l'horreur de te voir.

Le sentiment et l'expression sont d'une égale énergie. Le théâtre de l'Opéra s'est aussi emparé de même sujet, et avec beaucoup de succès : j'en parlerai ailleurs.

Une sépulture, un tombeau, voilà encore le fond que nous retrouvons ici; mais le contraste de l'ingratitude dénaturée de Polynice et de la tendresse héroïque et fidelle de ses sœurs, Ismene et Antigone, la situation d'Œdipe, le développement de ses longues douleurs et de ses profonds ressentimens, voilà les ressorts de l'intérêt, ressorts très-simples comme tous ceux

qu'employaient les Grecs, et qui n'en sont pas moins puissans. A cet intérêt général s'en joignait un particulier aux Athéniens : c'est la tradition établie dans la piece, qu'Œdipe a choisi son tombeau dans l'Attique; et les oracles, accrédités par la croyance populaire, avaient déclaré que le pays où Œdipe choisirait sa tombe, serait favorisé des dieux et deviendrait funeste aux Thébains. Ceux-ci, dans le tems où la piece fut représentée, étaient au moment d'une rupture avec les Athéniens. Ainsi des circonstances politiques ajoutaient au mérite de l'ouvrage. L'ouverture est imposante, pittoresque et pathétique : on voit un bois sacré, un temple, une ville dans l'éloignement, et un vieillard aveugle conduit par une jeune fille. L'exposition est toute entiere en spectacle et en action, comme dans l'*Œdipe roi*, que nous verrons tout-à-l'heure. C'est un très-grand mérite dans une tragédie, parce qu'il importe beaucoup d'attacher d'abord les yeux, la curiosité et l'imagination. Ce mérite, dont tous les sujets ne sont pas susceptibles, est particulier à Sophocle, qui l'a porté au plus haut degré. Eschyle ne lui en avait point donné l'exemple, et Euripide ne l'a pas imité. Comme Œdipe cherche un asyle, il est tout naturel que sa fille Antigone s'informe du lieu où elle est. Un habitant l'en instruit en détail, et par-là le spectateur apprend tout ce qu'il doit savoir, que la ville que l'on découvre est Athenes, que le lieu où l'on est se nomme Colonne, que le temple et le bocage sont consacrés aux Euménides, que Thésée regne dans le pays. Le chœur, composé de Colonniates qui se sont rassemblés autour du vieillard étranger, l'avertit de sortir du bocage où il est entré, et où il n'est permis à aucun mortel de s'asseoir. On lui dit même que s'il s'obstine à y demeurer, personne

ne peut l'écouter ni lui répondre. Il sort donc de son asyle, et vient se placer sur une pierre. Antigone implore l'hospitalité pour son pere et pour elle. Œdipe demande que Thésée vienne le trouver, parce qu'il a, dit-il, à lui révéler des secrets importans. Il se met sous la protection des Euménides, et les prie de le recevoir et de souscrire à l'oracle d'Apollon, qui a prédit que leur temple serait le lieu où il trouverait le terme de ses malheurs, et que sa présence y deviendrait un présage funeste pour ceux qui l'avaient chassé, et heureux pour ceux qui le recevraient. Il se nomme enfin, et ce nom fait frémir tous ceux qui l'entendent. Au milieu de cet entretien, Antigone voit arriver sa sœur Ismene, qui, animée des mêmes sentimens qu'elle, a quitté Thebes pour venir s'attacher au sort de son pere. Elle leur apprend que la guerre est déclarée entre Étéocle et Polynice; que ce dernier est banni de Thebes; que les Thébains, instruits de l'oracle qui attache de si grandes destinées au tombeau d'Œdipe, vont lui députer Créon pour le supplier de revenir à Thebes. Le chœur alors commence à comprendre combien ce vieillard aveugle et proscrit est un personnage important, et combien les dieux et les hommes s'occupent de lui. Remarquez qu'il ne fallait rien moins pour rendre vraisemblable la démarche d'un roi tel que Thésée, qui va venir lui-même chercher un étranger suppliant, réduit à la plus extrême misere : c'est ainsi que Sophocle sait observer la vraisemblance. L'entrevue entre Œdipe et Thésée est ce qu'elle doit être; d'une part des offres sinceres et généreuses, de l'autre une noble résignation. Thésée propose au vieillard de venir dans son palais; mais Œdipe préfere de demeurer où il est, et quoi qu'on lui dise des desseins de Créon contre lui, il ne peut

croire qu'on ose employer la violence pour enlever l'hôte d'un roi tel que Thésée. Cependant après que ce prince s'est retiré, Créon arrive avec une suite de soldats, et d'abord essaie de fléchir Œdipe; mais voyant qu'il n'en peut rien obtenir, il prend le parti qu'il croit le plus sûr pour le forcer de revenir à Thebes; c'est de lui ôter ses deux derniers soutiens, ses deux filles qu'il enleve en effet malgré les cris et les plaintes d'Œdipe, et du chœur, qui, n'étant formé que de vieillards désarmés, ne peut résister à la force. Mais Thésée, qui n'est pas éloigné, met en fuite les ravisseurs, ramene les deux princesses, et fait à Créon des reproches également nobles et modérés sur l'indigne violence où il s'est emporté. Il se présente ici deux observations relatives au progrès de l'art; l'une, qu'il ne faut pas mettre sur la scene deux personnages tels qu'Ismene et Antigone, faisant absolument la même chose, et n'ayant qu'un même objet dans la piece, parce que c'est diviser mal-à-propos l'intérêt qui doit se réunir sur l'une des deux sœurs. Aussi dans la piece de M. Ducis, n'a-t-on vu qu'Antigone et non pas Ismene. Deux filles vertueuses au lieu d'une, et deux appuis au lieu d'un, diminuent l'effet de la situation, bien loin de le doubler. C'est un principe d'une vérité sensible : la vertu dont on ne voit qu'un modele, nous frappe plus que celle qui est commune à deux, et l'infortune avec deux soutiens est moins à plaindre que celle qui n'en a qu'un. L'autre observation rappelle un précepte d'Aristote, qui dit que rien n'est plus froid qu'un personnage qui ne paraît dans une piece que pour tenter une entreprise qui ne réussit pas. Tel est ici Créon qui veut enlever deux princesses, et qui, après y avoir échoué, ne reparaît plus. Cet épisode, dont il ne résulte qu'un péril passager,

est donc une espece de hors-d'œuvre. Regle générale : rien de ce qui forme un nœud dans un drame, rien de ce qui met en danger les personnages, ne doit se dénouer qu'à la fin, sans quoi c'est un moyen avorté; ce qui est toujours d'un très-mauvais effet au théâtre. Ici, par exemple, on sent bien que la venue de Créon et l'enlévement des deux princesses ne sont qu'un remplissage; car il est tout simple que Créon n'ait aucun pouvoir sur l'esprit d'Œdipe, et l'on s'attend bien que Thésée ne laissera pas enlever chez lui les deux filles, dont il a pris le pere sous sa protection. Quel est donc le nœud véritable? C'est Polynice. Les remords du fils, soutenus des supplications de la sœur, l'emporteront-ils sur les justes ressentimens d'Œdipe, que ses deux enfans ont indignement chassé de Thebes? Voilà l'intérêt qui doit nous occuper. Il ne commence qu'avec le quatrieme acte; mais aussi quel parti Sophocle en a tiré! Thésée annonce d'abord simplement qu'un étranger est venu embrasser l'autel de Neptune, et demande sûreté pour voir Œdipe. C'est Polynice, c'est mon frere, dit Antigone à Ismene, qui ne doute pas non plus que ce ne soit lui. Elles le disent, en tremblant, à leur pere, qui défend d'abord qu'on l'introduise devant lui : les deux princesses engagent Thésée à joindre ses prieres aux leurs, pour obtenir qu'Œdipe veuille entendre un fils suppliant. Il cede à leurs instances réitérées, mais de maniere à faire comprendre que Polynice n'a rien à espérer. Il faut se rappeler ici tout ce qui fonde cette situation pour en bien juger l'effet. Œdipe, dans les premiers transports de son désespoir, quand sa malheureuse destinée lui avait été révélée, s'était condamné lui-même à l'exil. On s'y était d'abord opposé, et il était resté à Thebes; mais dans la suite Poly-

nice, sacrifiant la nature à son ambition, avait eu la cruauté de forcer son pere à exécuter contre lui-même ses fatales imprécations lorsqu'il se repentait de les avoir prononcées, et que sa douleur commençait à se calmer. C'était donc Polynice qui avait renouvelé contre son pere l'arrêt de proscription, et qui l'avait pour ainsi dire rendu aux Furies, en l'arrachant du sein de sa patrie et de ses dieux domestiques. Depuis ce tems Œdipe a été réduit à errer et à mendier son pain. Polynice, à son tour, banni de Thebes, dépouillé du trône par son frere Étéocle, forcé de demander du secours à des rois alliés, et sachant combien il importe à sa cause qu'Œdipe se range de son parti, tourmenté d'ailleurs par les remords qui s'éveillent dans l'infortune, frappé d'effroi, d'horreur et de pitié à la vue de l'état où il a réduit son pere et ses sœurs, est certainement dans une des situations les plus violentes où un homme puisse se trouver. Il a le plus grand intérêt à fléchir Œdipe; et tout ce qu'il voit, doit lui en ôter l'espérance. Il regarde son pere, et il pleure. Il fait les derniers efforts pour l'émouvoir, et n'obtient pas même de réponse. Le vieillard, assis sur la pierre, les yeux baissés, immobile, garde un morne silence. Ses deux filles, qui ont tant de droits sur son cœur, intercedent pour le coupable, mais en vain. Le chœur alors prend la parole, et représente que Polynice est envoyé par Thésée, roi d'Attique, qui exerce l'hospitalité envers Œdipe; qu'ainsi le vieillard, tout irrité qu'il est, ne peut refuser de lui répondre. A ce grand mot d'hospitalité, si sacré chez les Anciens, Œdipe sent qu'il est de son devoir de parler à celui que Thésée lui adresse; mais sa réponse est telle que ce long et terrible silence a dû la faire présumer.

Puisqu'il ose parler, puisqu'il faut le confondre,
En faveur de Thésée, oui, je vais lui répondre.
Si de Thésée ici vous n'attestiez les droits,
Polynice jamais n'eût entendu ma voix.
Mais ce coupable fils qui vient braver un pere,
N'en remportera pas tout le fruit qu'il espere.
Perfide, c'est toi seul, c'est toi qui m'as banni;
Tu m'as chassé de Thebe, et les dieux t'ont puni.
Tu ne peux maintenant, sans une honte amere,
Voir mes vêtemens vils, souillés par la misere.
Ah fils dénaturé! toi seul m'en as couvert.
Si tu souffres l'exil comme je l'ai souffert,
C'est de tes cruautés le prix trop légitime.
En voyant ton malheur, je rappelle ton crime.
Je vois deux fils ingrats que Némésis poursuit.
Barbare, en quel état tous deux m'ont-ils réduit?
Errant de ville en ville, aveugle, je mendie
L'aliment nécessaire à ma pénible vie,
Et je l'aurais perdue, hélas! depuis long-tems,
Si mes filles, prenant pitié de mes vieux ans,
Au dessus de leur sexe, au dessus de leur âge,
N'avaient de ma misere accepté le partage.
Je dois tout à leurs soins : leur tendre piété
Assiste ma vieillesse et ma calamité,
S'acquitte d'un devoir qui dut être le vôtre :
Voilà, voilà mon sang, et je n'en ai plus d'autre.
Va, contre Thebes, va porter tes étendards;
Mais ne te flatte pas d'abattre ses remparts.
Vous tomberez tous deux au pied de ses murailles,
Et le champ des combats verra vos funérailles.
J'ai prononcé sur vous, en présence du ciel,
Les imprécations du courroux paternel;
Je les prononce encor : ma voix, ma voix funeste
Appelle encor sur vous la vengeance céleste.
Mes filles, mes enfans, qui m'ont su respecter,
Hériteront du trône où vous deviez monter;
Récompense trop juste, et que leur a promise
La Justice éternelle au haut des cieux assise,
Et tenant la balance auprès de Jupiter.
Pour toi, fuis de mes yeux; va, monstre; que l'enfer
Accumule à ma voix sur ta tête perfide
Tous les maux qu'il prépare à l'enfant parricide.
Fuis, remporte avec toi, remporte avec horreur
Mes malédictions qu'entend le ciel vengeur.
Puisse-tu ne rentrer jamais dans ta patrie,
Exhaler sous ses murs ton exécrable vie,
Verser le sang d'un frere et mourir sous ses coups!

Et vous, dieux infernaux, vous que j'invoque tous,
Toi plus terrible qu'eux, ministre de colere,
Ombre triste et sanglante, ô Laïus! ô mon pere!
Et toi, dieu des combats, Mars exterminateur,
O Mars! qui dans leur sein as versé ta fureur;
Noires divinités de ce couple barbare,
Hâtez-vous, l'heure approche, entrainez-le au Tartare.
Reporte maintenant ma réponse aux Thébains;
Dis quels vœux j'ai formés pour deux fils inhumains.
Dis que je vais mourir; que pour votre partage
Je vous laisse à tous deux cet horrible héritage.

Polynice se retire désespéré, et court accomplir les fatales prédictions de son pere. On entend un coup de tonnerre qu'Œdipe reconnaît pour le signal de sa fin prochaine. Thésée revient, et le vieillard annonce, d'un ton majestueux et prophétique, que les dieux l'appellent par la voix des foudres et des vents. Il se sent inspiré par eux, et va, dit-il, marcher sans guide vers le lieu où il doit expirer. « Les destins me forcent » d'y arriver. Suivez-moi, mes filles; je vous » servirai de guide, comme vous m'en avez servi » jusqu'à ce jour. Qu'on me laisse, qu'on ne » m'approche pas. Seul, je trouverai l'endroit où » la terre doit m'ouvrir son sein. C'est par là : » suivez-moi; Mercure et les déesses des Enfers » sont mes conducteurs. Cher Thésée, et vous, » généreux Athéniens, soyez toujours heureux, » et souvenez-vous d'Œdipe. » Un chœur sert d'intervalle entre sa sortie et le récit de sa mort, récit aussi rempli de merveilleux que toute la fable de cette piece. Arrivé à l'endroit où le chemin se partage en diverses routes, il s'est assis, a quitté ses vêtemens, s'est fait apporter de l'eau puisée dans une source voisine, et après s'être purifié, s'est couvert de la robe dont on a coutume de revêtir les morts. La terre a tremblé : il a fait ses derniers adieux à ses filles, qui se frappaient la poitrine en gé-

missant. Une voix s'est fait entendre du ciel : « Œdipe, qu'attendez-vous? » Il a embrassé ses filles, les a recommandées encore à Thésée, et leur a ordonné de s'écarter pour n'être pas spectatrices d'une mort dont Thésée seul, suivant l'ordre des dieux, doit être le témoin et conserver le secret. Tout le monde s'est éloigné, et un moment après l'on n'a plus vu Œdipe, mais seulement Thésée, se couvrant le visage de ses mains, comme si ses regards eussent été éblouis d'un spectacle céleste. « Pour Œdipe » (continue celui qui fait ce récit), on ignore » le genre de sa mort; mais sans doute la terre » s'est ouverte pour le recevoir sans douleur et » sans violence. »

Il regne dans toute cette piece une sorte de terreur religieuse, une mystérieuse horreur qui plaît beaucoup à ceux qui aiment la tragédie. Il y a des beautés éternelles; mais je crois qu'il faudrait beaucoup d'art pour accommoder le dénoûment à notre théâtre, et n'en pas faire une scene d'opéra.

Cette race des Labdacides, si souillée de meurtres, d'incestes et de toutes sortes d'attentats, a fourni trois pieces à Sophocle. Celle qui se présentait la premiere en suivant l'ordre des événemens, c'était l'*Œdipe roi*, dont je vais parler; mais je l'ai réservé, ainsi que l'*Électre*, pour réunir les deux ouvrages que Voltaire a jugés dignes de lui servir de modeles.

Le sujet d'*Œdipe roi* est si universellement connu, que je crois devoir me borner à quelques remarques sur ce que les deux pieces ont de commun, et sur ce qu'elles ont de différent.

L'ouverture et l'exposition de Sophocle sont heureuses et théâtrales. Des vieillards, des enfans, un grand-prêtre, des sacrificateurs, la tête ornée de bandelettes sacrées, et des rameaux

dans les mains en signe de supplications, sont prosternés au pied d'un autel qui est à l'entrée du palais d'Œdipe. Il paraît, et a voulu, dit-il, s'assurer par ses yeux de la situation de ses malheureux sujets. Le grand-prêtre prend la parole, et fait un tableau pathétique des ravages que la peste cause dans Thebes. Les Thébains implorent les seuls appuis qui leur restent, les dieux et leur roi, ce roi si sage et si heureux qui les a délivrés du Sphinx, et qui a déjà été leur sauveur avant d'être leur souverain. Il a prévenu leur demande, et envoyé à Delphes son beau-frere Créon, pour savoir ce qui attire sur Thebes la colere du ciel. Il attend à tout moment Créon qui devrait être de retour. Ce prince paraît, et annonce que l'oracle ordonne de rechercher les auteurs du meurtre de Laïus, et de venger sa mort. Œdipe s'engage à donner tous ses soins à cette recherche, et prononce par avance les plus terribles imprécations contre le meurtrier; imprécations dont l'effet est d'autant plus grand pour le spectateur, qu'elles retombent sur celui qui les prononce. Voltaire les a rendues en beaux vers.

Et vous, dieux des Thébains, dieux qui nous exaucez,
Punissez l'assassin, vous qui le connaissez.
Soleil, cache à ses yeux le jour qui nous éclaire!
Qu'en horreur à ses fils, exécrable à sa mere,
Errant, abandonné, proscrit dans l'univers,
Il rassemble sur lui tous les maux des Enfers,
Et que son corps *sanglant*, privé de sépulture,
Des vautours *dévorans* devienne la pâture!

Toute la marche de ce premier acte est parfaite. Voltaire n'a point fait usage de cette belle exposition; et ce qu'il y a de pis, c'est qu'au lieu de regretter le parti qu'il aurait pu en tirer, il en parle avec un mépris très-injuste dans des *lettres* qui parurent à la suite de la premiere

édition d'*Œdipe*, et que lui-même supprima dans toutes les éditions générales de ses œuvres, mais qu'on a remises dans celles qui ont paru pendant ses dernieres années, et dont il avait laissé le soin à des libraires. Ce n'est pas que ces *lettres* ne soient curieuses et très-dignes de l'impression, puisqu'elles contiennent une très-bonne critique de son *Œdipe* faite par lui-même, et des réflexions judicieuses sur ce sujet. Il est à présumer que quand il les retrancha, c'est qu'il sentit qu'il n'avait pas parlé d'un ton convenable de ce même Sophocle à qui depuis il rendit plus de justice dans la préface d'*Oreste*; et j'ose croire que s'il avait relu ces *lettres* quand on les réimprima, il n'aurait pas laissé subsister les censures très-déplacées qu'il hasarde contre cette exposition de l'*Œdipe* grec, qu'il eût mieux fait d'imiter. Voici comme il en parle, sans donner à l'auteur la plus légere louange.

« La scene ouvre par un chœur de Thébains » prosternés au pied des autels. Œdipe, leur » libérateur et leur roi, paraît au milieu d'eux. » *Je suis Œdipe*, leur dit-il, *si vanté par tout* » *le monde*. Il y a quelque apparence que les » Thébains n'ignoraient pas qu'il s'appelait » Œdipe. »

Non, ils ne l'ignoraient pas, mais Voltaire ignorait la langue grecque; et faisant dire à Sophocle ce qu'il ne dit pas, il s'est exposé à tomber dans des méprises qui avertissent de ne juger que de ce que l'on sait. Que dirait-on d'un critique qui, entendant ce premier vers d'*Iphigénie*,

Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille,

reprocherait à Racine d'avoir dit : *Je suis Agamemnon, je suis ton roi*, et ajouterait : *Il y a quelque apparence qu'Arcas connaissait son roi*,

connaissait Agamemnon ? On lui dirait que c'est une maniere de parler très-convenable et très-reçue, et qu'il est tout naturel qu'Arcas étant surpris d'être éveillé par son roi, celui-ci l'assure qu'il ne se trompe pas, que c'est bien *Agamemnon*, que c'est *son roi* qui l'éveille; ce qui, pour le dire en passant, annonce déjà une situation critique qui nécessite une pareille démarche. Cette explication même est si claire, qu'on ne la croirait nécessaire que pour un étranger, moins instruit que nous des tournures de notre langue. Eh bien! le vers d'Agamemnon est précisément celui d'Œdipe, et l'un n'est pas plus ridicule que l'autre. « Je suis sorti (dit-il) » au bruit de vos gémissemens, et n'ai pas voulu » m'en rapporter à d'autres. Je suis venu moi- » même, moi, cet Œdipe dont le nom est dans » la bouche de tous les hommes. » Remarquez que l'énigme du Sphinx l'avait rendu très-célebre, et que les Anciens ne faisaient nulle difficulté d'avouer que leur nom était fort connu; témoin ce que dit à la reine de Carthage le modeste Enée, de tous les héros le moins accusé d'orgueil: « Je suis le pieux Enée dont la renom- » mée s'éleve jusqu'aux cieux. » Cette extrême réserve qu'imposent les bienséances sociales, et qui défendent à l'amour-propre de chacun de se montrer en quoi que ce soit, de peur de blesser celui de tous, cette modestie de convention et de raffinement n'était point un devoir dans des mœurs plus simples et plus franches, et tous les héros de l'antiquité en sont la preuve. Il n'y a donc point d'orgueil dans ce qu'Œdipe dit de lui-même, comme il n'y a point de *simplicité grossiere* dans la maniere dont il se nomme, comme il n'y a rien de *déplacé* à faire la peinture des maux qui accablent les Thébains; car quoique Œdipe n'ignore pas que la peste regne

dans Thebes, ces sortes de développemens naturels au malheur ne sont point hors de propos et font plaisir au spectateur, en peignant à l'imagination tout ce qu'il y a d'affreux dans la situation des personnages. Qu'on juge d'après cela si Voltaire était fondé à terminer ainsi ses critiques inconsidérées. « Tout cela n'est guere » une preuve de cette perfection où l'on prétendit, il y a quelques années, que Sophocle avait » porté la tragédie (c'étaient Racine et Boileau » qui l'avaient prétendu). Il ne paraît pas qu'on » ait grand tort dans ce siecle, de *refuser son* » *admiration* à un poëte qui n'emploie d'autre » artifice pour faire connaître ses personnages, » que de faire dire : *Je suis Œdipe. Cette gros-* » *siéreté* ne s'appelle plus une noble simplicité. »

On est un peu étonné que Voltaire refuse *son admiration* à Sophocle dans le tems où il lui emprunte toutes les beautés qui ont fait le succès de sa tragédie. Tout ce qu'on peut dire pour son excuse, c'est qu'alors il était très-jeune, et que lui-même probablement s'était condamné depuis, puisqu'il avait jugé à propos de retrancher ces *lettres* de toutes les éditions dont il a été le rédacteur.

Il me semble aussi aller beaucoup trop loin quand il soutient que la piece de Sophocle est finie au second acte, et que les paroles du devin Tirésias sont si claires, qu'Œdipe ne peut manquer de s'y reconnaître. Pour juger de ce reproche, voyons ce que dit le devin. C'est le chœur qui conseille au roi de le faire venir, et le roi répond que Créon lui a déjà donné le même avis, qu'en conséquence il a déjà envoyé deux fois chercher cet interprete des dieux si révéré dans Thebes, et qu'il s'étonne que Tirésias tarde si long-temps. Le vieillard aveugle, à qui le ciel a donné la connaissance de ce qu'il y a de

plus secret, et qui est parmi les mortels ce qu'Apollon est parmi les dieux, est amené sur la scene; et j'avoue que ce personnage me paraît mieux adapté au sujet, et produire plus de curiosité et de terreur, que celui du grand-prêtre dans la piece française, rôle beaucoup moins caractérisé que celui de Tirésias. Tous les deux tiennent d'abord le même langage, tous deux résistent long-temps avant que de parler, et ne se déterminent qu'à regret à nommer Œdipe comme le meurtrier de Laïus. Il s'emporte également dans les deux pieces, et le grand-prêtre et Tirésias sont également traités d'imposteurs. Mais voici comme Voltaire, dans la fin de la scene, a restreint son imitation.

Vous me traitez toujours de traître et d'imposteur.
Votre pere autrefois me croyait plus sincere.

ŒDIPE.

Arrête : que dis-tu? Quoi! Polybe? mon pere!.....

LE GRAND-PRÊTRE.

Vous apprendrez trop tôt votre funeste sort :
Ce jour va vous donner la naissance et la mort.

Ce vers prophétique est admirable. Le vers de Sophocle peut faire connaître combien la langue grecque était plus hardie que la nôtre dans son expression : *Ce jour vous enfantera et vous tuera*; et le vers de Voltaire fait voir comme il faut traduire.

Vos destins sont comblés : vous allez vous connaître.
Malheureux! savez-vous quel sang vous donna l'être?
Entouré de forfaits à vous seul réservés,
Savez-vous seulement avec qui vous vivez?

Jusqu'ici le poëte français traduit : là il s'arrête, et termine ainsi la scene.

O Corinthe! ô Phocide, exécrable hyménée!
Je vois naître une race impie, infortunée,

Digne de sa naissance, et de qui la fureur
Remplira l'Univers d'épouvante et d'horreur.
Sortons.

Tirésias en dit beaucoup davantage : « Je vous » le dis pour la derniere fois : Cet homme que » vous cherchez, ce criminel, ce meurtrier est » dans Thebes. On le croit étranger; mais on » saura bientôt qu'il est Thébain. Sa fortune va » s'évanouir comme un songe. Aveugle, réduit » à l'indigence, courbé sur un bâton, on le verra » errer dans les contrées étrangères. Quelle con- » fusion quand il se reconnaîtra frere de ses fils, » époux de sa mere, incestueux et parricide ! » Allez, prince, éclaircissez ces terribles paroles, » et si vous les trouvez trompeuses, je conseus de » passer pour un faux prophête. »

Je conviens qu'il y a plus d'art dans le poëte français, qui se borne d'abord à ne faire voir dans Œdipe que le meurtrier de Laïus, et enveloppe le reste dans des paroles vagues et obscures qui ne peuvent faire naître que des soupçons. C'est se conformer aux regles de la progression dramatique, que de développer par degrés toutes les horreurs de la destinée d'Œdipe, et de ne le montrer incestueux et parricide qu'à la fin de la piece. Le Moderne a mieux observé ce précepte que l'Ancien, et c'est en cette partie surtout *que le Français de vingt-quatre ans*, comme l'a écrit Rousseau, qui dans ce temps était juste, *l'a emporté sur le Grec de quatre-vingts*. C'est un progrès que l'art a dû faire; mais est-il vrai que les paroles de Tirésias, qui en apprennent trop au spectateur, révelent tout le sort d'Œdipe si clairement, qu'il faut, dit Voltaire, *que la tête lui ait tourné s'il ne regarde pas Tirésias comme un véritable prophête ?* Cet arrêt me paraît beaucoup trop sévere; car enfin Œdipe qui se croit toujours, et qui doit se croire fils de Polybe, roi de

Corinthe, Œdipe à qui l'on n'a pas encore dit un seul mot qui puisse lui faire connaître qu'il est fils de Laïus, Œdipe peut-il deviner tout cela, parce qu'on lui a dit que le meurtrier de Laïus se trouvera le mari de sa mere et le frere de ses enfans? Ce qui est vrai, c'est qu'il devait être frappé du rapport qui se trouve entre les paroles du devin et l'oracle de Delphes, qui lui a prédit autrefois, à lui, Œdipe (comme il va l'avouer tout-à-l'heure à Jocaste), précisément les mêmes choses dont le menace Tirésias : ce rapport devrait l'inquiéter, et ici la critique est juste. Mais de ce qu'Œdipe ne fait pas ce qu'il y a de mieux à faire, et ne dit pas ce qu'il y a de mieux à dire, il ne s'ensuit pas que son destin soit si manifestement dévoilé, que *la piece est entiérement finie*; et conclure que Sophocle *ne savait pas même préparer les événemens et cacher sous le voile le plus mince la catastrophe de ses pieces, et qu'il viole les regles du sens commun pour ne pas manquer en apparence à celles du théâtre*, c'est joindre, ce me semble, beaucoup d'injustice dans les jugemens, à beaucoup de dureté dans les termes.

Un tort plus grand, et qui paraît à peine concevable, c'est d'avoir lu avec tant de précipitation l'ouvrage qu'il imitait, ou d'en parler de mémoire si légérement, qu'il trouve dans Sophocle ce qui n'y est pas, et qu'il n'y voit pas ce que tout le monde peut y voir. « Lorsque » Œdipe (dit-il) apprend de Jocaste que le seul » témoin de la mort de Laïus, Phorbas, vit en- » core, il ne songe seulement pas à le faire » chercher. Le chœur lui-même, qui donne » toujours des conseils à Œdipe, ne lui donne » pas celui d'interroger ce témoin. Il le prie » seulement d'envoyer chercher Tirésias. » Rien de tout cela n'est conforme à la vérité. C'est au troisieme acte qu'Œdipe apprend de Jocaste que

Phorbas est vivant, et le chœur ne peut pas lui donner là-dessus le conseil d'envoyer chercher Tirésias; car ce conseil a été donné dès le premier acte, et exécuté au second, et Jocaste ne voit Œdipe qu'après la scene où le devin a parlé au roi. Le chœur ne peut pas lui conseiller de faire venir Phorbas; il n'en a pas le tems, car le premier mot d'Œdipe, dès que Jocaste lui a parlé, est celui-ci : *Faites venir Phorbas au plus vîte.* Jocaste s'en charge, et avant de la quitter il lui répete encore : *Songez, je vous en conjure, à faire venir ce Phorbas qui peut seul éclaircir mon sort.* C'est par-là que finit le troisieme acte, et Phorbas, qui est retiré à la campagne, arrive à la scene quatrieme du quatrieme acte. Il ne paraît pas qu'il y ait de tems perdu, suivant les regles de la vraisemblance; car il faut observer que les Anciens n'avaient pas, comme nous, d'entr'actes proprement dits, qui laissent le théâtre vide pendant un certain tems, et permettent de supposer un intervalle tel à peu près qu'on le veut, pour les événemens qui se passent derrière le théâtre. Leurs actes n'étaient séparés que par des intermedes que chantait le chœur, qui ne quittait point la scene, et qui par conséquent rendait la regle d'unité de tems beaucoup plus rigoureuse que parmi nous. Aussi arrive-t-il que, dans leurs pieces, les événemens paraissent quelquefois précipités. D'après l'exposé fidele qu'on vient d'entendre, que deviennent les critiques de Voltaire, qui reproche à Sophocle de n'avoir pas fait précisément tout ce qu'il a fait?

Ailleurs il lui fait dire ce qu'il n'a pas dit. « On avait prédit à Jocaste que son fils porterait » ses crimes jusqu'au lit de sa mere ; et lors- » qu'Œdipe lui dit : On m'a prédit que je souil- » lerais le lit de ma mere, elle doit répondre » sur-le-champ : On en avait prédit autant à

» mon fils. » Non, elle ne saurait faire cette réponse; car elle ne dit nulle part qu'on lui ait prédit cela de son fils : elle dit seulement que ce fils, suivant l'oracle, devait être *le meurtrier de son pere*. Voltaire a ajouté, il est vrai, dans sa piece : *Et le mari de sa mere*. Mais sur ce qu'il fait dire à son Œdipe, il ne doit pas juger celui de Sophocle, qui n'en a pas dit un mot. Il prétend qu'*à moins d'un aveuglement inconcevable*, la conformité qui se trouve entre les prédictions faites à son fils et celles que l'oracle a faites à Œdipe, et celles de Tirésias, doit lui faire connaître manifestement la vérité. Mais Jocaste croit mort ce fils qu'elle a fait exposer; mais Œdipe croit que Polybe est son pere; mais Sophocle a eu soin de donner à Jocaste, dans tout son rôle, un mépris marqué pour les oracles, depuis qu'on a vu périr, par la main de brigands inconnus, ce même Laïus qui devait périr par la main de ce même fils qu'elle a exposé et qu'elle croit mort. J'ose penser encore que toute cette intrigue est fort bien nouée, que les incertitudes et les obscurités y sont suffisamment ménagées, et que ce n'est pas sans raison qu'on a regardé l'*Œdipe* comme ce que les Anciens avaient fait de mieux en ce genre. Il n'y a de défaut réel que celui qui est inhérent au sujet, et qui se trouve dans le poëte français comme dans le poëte grec; c'est le peu de vraisemblance que Jocaste et Œdipe n'aient fait depuis si longtems aucune recherche sur la mort de Laïus. Mais heureusement ce défaut est dans l'avant-scene, et c'est à ce propos qu'Aristote observe que quand un sujet a des invraisemblances inévitables, il faut au moins les placer avant l'action. Voltaire convient lui-même qu'à moins de perdre un très-beau sujet, il faut passer par-dessus cette invraisemblance; et l'on remarque

en général que le spectateur ne se rend pas difficile sur ce qui a précédé l'action. Il permet au poete tout ce que celui-ci veut supposer, et ne se montre plus sévere que sur ce qui se passe sous ses yeux.

A ce vice du sujet, qui n'est pas après tout fort important, il faut ajouter une faute réelle, qui est celle du poëte; c'est la querelle très-mal fondée qu'Œdipe fait à Créon, et l'accusation intentée si légérement contre lui, d'avoir suborné Tirésias pour accuser le roi. Cet épisode très-mal imaginé remplit tout le troisieme acte de Sophocle. Œdipe y tient un langage et une conduite également indignes d'un roi; il accuse et condamne Créon avec une témérité inexcusable, et il faut que Jocaste obtienne de lui, avec beaucoup de peine, de ne pas sévir contre un prince innocent. C'est encore là un de ces incidens épisodiques qui, ne produisant rien, sont vicieux dans tout systême dramatique, parcequ'ils ne font qu'occuper une place qu'ils ôtent à l'action principale. C'est probablement parce que celle d'Œdipe est en elle-même extrêmement simple, que Sophocle, pour y remédier, est tombé dans ce défaut que Voltaire n'a fait que remplacer par un autre, en introduisant son Philoctete, plus étranger encore au sujet que Créon.

A l'égard du cinquieme acte de Sophocle, Voltaire le trouve entiérement hors d'œuvre, et soutient que la piece est finie quand le destin d'Œdipe est déclaré. Cela peut être vrai pour nous; mais je ne pense pas qu'il en fût de même pour les Grecs, et ce que nous avons déjà vu de leur théâtre confirme assez cette opinion. Ce cinquieme acte contient la punition d'Œdipe, la mort de Jocaste qui se tue elle-même, et les adieux que vient faire à ses enfans ce pere in-

fortuné, qui s'est condamné à l'exil et à l'aveuglement. J'avoue que je ne vois rien là que j'aie envie de rejeter; et en supposant, ce dont je doute encore, que la scene du pere et des enfans nous parût superflue au théâtre, il est sûr au moins qu'on ne peut la lire sans attendrissement. La voici. Il a recommandé ses fils à Créon qui va régner pendant leur minorité, et il demande ses deux filles qui sont encore dans l'enfance.

Que je les touche encor de mes mains paternelles.
Laissez-moi la douceur de pleurer avec elles,
O généreux Créon! c'est mon dernier espoir.
Oui, que je les embrasse, et je croirai les voir.
Que dis-je? Vous avez exaucé ma priere;
Vous avez eu pitié de ce malheureux pere.
Ne les entends-je pas!

CRÉON.

J'ai prévenu vos vœux.

ŒDIPE.

Ah! pour prix de vos soins! cher prince, que les dieux
Signalent envers vous leur bonté tutélaire,
Comme ils ont envers moi signalé leur colere.
Où sont-elles? Venez, venez, approchez-vous,
Mes filles, chers enfans, objets jadis si doux!
Touchez encor ces mains aux crimes condamnées,
Ces mains que contre moi j'ai moi-même tournées.
O mes filles! voyez, voyez mes maux affreux,
Ceux que je me suis faits, ceux que m'ont fait les dieux.
Vous pleurez! ah! plutôt, ah! pleurez sur vous-même:
Je vois dans l'avenir votre infortune extrême.
Quel destin vous attend au milieu des humains!
Enfans haïs des dieux, de combien de chagrins
Ils sement sous vos pas le sentier de la vie!
Ils ont à l'innocence attaché l'infamie.
A quels jeux, quelle fête, à quel festin sacré
Oserez-vous porter un front déshonoré?
Quels spectacles pour vous auront encor des charmes?
Vous n'en reviendrez point sans répandre des larmes.
Quand l'âge de l'hymen sera venu pour vous,
Quel pere dans son fils voudra voir votre époux?
Qui voudra de mon sang partager les souillures?
Celui dont je suis né, teignit mes mains impures.

L'inceste m'a placé dans le lit maternel,
Et vous êtes les fruits de ce nœud criminel.
Il faudra supporter l'affront de ces reproches;
Vous verrez les mortels éviter vos approches,
Et vous arriverez au terme de vos ans,
Sans connaître d'époux, sans nourrir des enfans.
(*A Créon.*)
O vous, le seul appui qui reste à leur misere;
Vous, fils de Ménécée, hélas! soyez leur pere.
Elles n'en ont point d'autre; elles sont sans secours:
La honte, l'indigence, environnent leurs jours.
Des yeux de la pitié regardez leur enfance;
Vous ne les devez pas punir de leur naissance.
Donnez-moi votre main, gage de votre foi.
(*A ses filles.*)
Et vous, qui pour jamais vous séparez de moi,
Je vous en dirais plus si vous pouviez m'entendre;
Mais que font les conseils dans un âge si tendre?
Adieu, puisse le ciel, fléchi par mes revers,
Détourner loin de vous les maux que j'ai soufferts!

Peut-on douter qu'une pareille scene ne fît couler quelques larmes? Je ne sais si je me trompe, mais il me semble qu'elle terminerait heureusement la tragédie d'*Œdipe*. Ne faut-il pas, pour que sa destinée s'accomplisse, qu'on le voie partir pour l'exil, qui est le châtiment auquel les dieux l'ont condamné? Ses adieux, son départ, ne font-ils pas dès-lors une partie essentielle de ses malheurs, qui sont l'objet de la piece? Il y a plus: après que le cœur a été serré douloureusement par l'horreur qu'inspire cette complication de crimes involontaires commis par l'innocence, ce poids de la fatalité qui écrase un homme vertueux, et qui est à mon gré un des inconvéniens de ce sujet, on éprouve volontiers un attendrissement dont on avait besoin. Jusque-là l'on n'a vu que des atrocités dont les dieux sont les seuls auteurs; et les infortunes d'Œdipe semblent d'affreux mysteres où la raison et la justice ont peine à se retrouver. Mais lorsque ce malheureux pere, aveugle et

banni, embrasse pour la derniere fois ses enfans, dont il se sépare pour toujours, la nature se reconnaît dans ce tableau : on n'entend pas la plainte d'Œdipe sans être ému de compassion, et l'on donne à ses disgraces des pleurs qu'on avait besoin de répandre.

Il ne faut point parler de l'*Œdipe* de Corneille : il n'est pas digne de son auteur, et le sujet n'y est pas même traité : il est étouffé par un long et froid épisode d'amour qui s'étend d'un bout de la piece à l'autre, et qui n'a pas, comme celui de Philoctete dans l'*Œdipe* de Voltaire, l'avantage d'être au moins racheté, autant qu'il peut l'être, par le mérite du style. Ce dernier a cependant emprunté de Corneille deux beaux vers, l'un qui est la peinture du Sphinx,

Ce monstre à voix humaine, aigle, femme et lion,

l'autre qui exprime heureusement l'excommunication en usage chez les Anciens,

Privé des feux sacrés et des eaux salutaires.

On a cité aussi fort souvent un morceau d'une tournure très-philosophique sur ce dogme de la fatalité, si cher aux Anciens, et qui anéantit la liberté de l'homme. Ce morceau, quoiqu'il y ait quelques fautes de diction, est écrit et pensé avec une énergie particuliere à Corneille; et Voltaire remarque très-judicieusement qu'il naît du sujet, et n'est point un lieu commun comme tant d'autres, ni une déclamation étrangere à la piece. *Des réflexions sur la fatalité*, dit-il, *peuvent-elles être mieux placées que dans le sujet d'Œdipe?* Elles contribuerent même au succès de l'ouvrage, qui resta au théâtre jusqu'au moment où il céda sa place à celui du jeune rival de Sophocle. Lorsque la piece de Corneille parut, on était fort occupé des querelles sur le libre

arbitre, et les amateurs apprirent par cœur cette tirade, qui devint fameuse.

Quoi! la nécessité des vertus et des vices
D'un astre impérieux doit suivre les caprices,
Et Delphes malgré nous conduit nos actions
Au plus bizarre effet de ses prédictions!
L'ame est donc toute esclave : une loi souveraine
Vers le bien ou le mal incessamment l'entraîne;
Et nous ne recevons ni crainte ni desir
De cette liberté qui n'a rien à choisir.
Attachés sans relâche à cet ordre sublime,
Vertueux sans mérite et vicieux sans crime,
Qu'on massacre les rois, qu'on brise les autels,
C'est la faute des dieux et non pas des mortels.
De toute la vertu sur la Terre épandue,
Tout le prix à ces dieux, toute la gloire est due;
Ils agissent en nous quand nous pensons agir;
Alors qu'on délibere on ne fait qu'obéir;
Et notre volonté n'aime, hait, cherche, évite,
Que suivant que d'en haut leur bras la précipite!
D'un tel aveuglement daignez me dispenser.
Le ciel, juste à punir, juste à récompenser,
Pour rendre aux actions leur peine et leur salaire,
Doit nous offrir son aide et puis nous laisser faire.
N'enfonçons toutefois ni votre *œil* ni le mien
Dans ce profond abîme où nous ne voyons rien.

Peut-être ne sera-t-on pas fâché de voir comment Voltaire a rendu précisément les mêmes idées dans un *discours* sur la liberté de l'homme.

D'un artisan suprême impuissantes machines,
Automates pensans, mus par des mains divines,
Nous serions à jamais de mensonge occupés,
Vils instrumens d'un dieu qui nous aurait trompés!
Comment sans liberté serions-nous ses images?
Que lui reviendrait-il de ses *brutes* (1) ouvrages?
On ne peut donc lui plaire, on ne peut l'offenser;
Il n'a rien à punir, rien à récompenser;

(1) Faute de français. *Brutes* ne se dit que des animaux; *les brutes*. *Brut*, adjectif, qui signifie grossier, informe, s'écrit sans *e*, comme on le voit ici, au masculin, *un ouvrage brut*, *un diamant brut*; il ne prend l'*e* qu'au féminin, une *pierre brute*.

Dans les Cieux, sur la Terre il n'est plus de justice;
Caton est sans vertu, Catilina sans vice :
Le Destin nous entraîne à nos affreux penchans,
Et ce chaos du Monde est fait pour les méchans.
L'oppresseur insolent, l'usurpateur avare,
Cartouche, Miriwis, ou tel autre barbare,
Plus coupable enfin qu'eux (1), le calomniateur
Dira : Je n'ai rien fait; Dieu seul en est l'auteur.
Ce n'est pas moi, c'est lui qui (2) *manque à ma parole*,
Qui frappe par mes mains, pille, brûle, viole.
C'est ainsi que le dieu de justice et de paix
Serait l'auteur du trouble et le dieu des forfaits.
Les tristes partisans de ce dogme effroyable
Diraient-ils rien de plus, s'ils adoraient le diable?

On retrouve dans ce morceau la brillante facilité de l'auteur; mais en général il paraît avoir étendu dans des vers harmonieux ce que Corneille a resserré dans des vers énergiques; et malgré le mérite de l'imitateur, la supériorité appartient ici toute entiere à l'original, non-seulement pour l'invention, mais encore pour l'exécution.

Compensation faite des beautés et des défauts, il serait difficile de prononcer entre les deux *Œdipes*. Il n'en est pas de même d'*Electre*: quelque belle que soit celle de Sophocle, celle de Voltaire l'emporte de beaucoup, au jugement des plus séveres connaisseurs. Il a fait ici de Sophocle le plus grand éloge possible, en l'imitant presqu'en tout. Le beau caractere d'Electre, l'un des plus dramatiques que l'on connaisse; sa douleur profonde, tour-à-tour si touchante et si impétueuse; les regrets qu'elle donne à son pere qu'elle a perdu, à son frere qu'elle a sauvé et qu'elle attend comme un libérateur; son esclavage, qui n'abat ni son courage ni sa fierté; la soif de vengeance qui l'anime sans cesse;

(1) Hyperbole trop forte.
(2) Hémistiche trop faible après ce qui précede.

enfin le contraste que forme le rôle de Chrysothémis, qui est l'Iphise de Voltaire, et dont la sensibilité douce et timide fait encore mieux ressortir l'élévation et l'énergie de sa sœur; les ordres d'Apollon, qui recommandent le secret à Oreste comme le ressort de toute son entreprise; le rôle du vieux gouverneur d'Oreste, qui est le Pammene de la piece française; cette idée si théâtrale d'apporter une urne qui est supposée contenir les cendres du fils d'Agamemnon, et qui produit une scene fameuse dans toute l'antiquité par le grand effet qu'elle eut à Athenes et à Rome; ces alternatives de crainte et d'espérance, causées par la fausse nouvelle de la mort d'Oreste et par les présens qu'on a vus sur le tombeau de son pere; cette situation déchirante de la malheureuse Electre, qui croit tenir entre ses mains les cendres de son frere, tandis que ce frere est sous ses yeux; cette reconnaissance si naturellement amenée par l'attendrissement d'Oreste, qui ne peut résister aux larmes de sa sœur; en un mot, cette simplicité d'action et d'intérêt si rare et si admirable, tout cela fait également le fond des deux pieces, tout cela est beau dans Sophocle et plus encore dans Voltaire. Le poëte français a rassemblé dans sa tragédie toutes les beautés qui appartiennent au sujet, et toutes celles que pouvait y joindre un talent tel que le sien, fortifié de ce que l'art a pu acquérir depuis Sophocle. Celui-ci n'avait pas, à beaucoup près, à fournir une carriere si longue et si difficile. Les chœurs et les récits en occupent une partie : celui de la mort d'Oreste, qui a péri, dit-on, en tombant de son char aux jeux olympiques, tient la moitié du second acte. Il faut remarquer que Sophocle a commis en cet endroit un anachronisme, puisque les jeux olympiques n'ont été établis que long-tems après

l'époque où se passe l'action de la piece. Mais les Grecs étaient si amoureux de ces sortes de descriptions, qu'ils pardonnerent aisément au poëte cette liberté, et que ce long morceau descriptif, qui nous paraîtrait fort déplacé, fut un de ceux qui attirerent le plus d'applaudissemens à l'auteur. On concevra, on excusera même cet enthousiasme si l'on se rappelle que les Grecs regardaient, non sans raison, les jeux olympiques comme une des plus belles institutions dont ils pussent se glorifier, et qu'ils étaient très-flattés d'en voir le tableau tracé sur leur théâtre par le pinceau de Sophocle. Voltaire n'a pu en faire usage; mais celui qu'il a mis au cinquieme acte, et où il peint en traits si nobles et si frappans la révolution que produit Oreste en se montrant aux anciens soldats d'Agamemnon, lui appartient entiérement, et a de plus le mérite d'appartenir au sujet.

Le poëte français a enchéri encore sur son modele dans la scene de l'urne. Chez Sophocle, Electre ne voit dans son frere qu'un envoyé de Strophius, qui apporte les cendres d'Oreste. Chez Voltaire, Oreste passe lui-même pour le meurtrier.

Des meurtriers d'Oreste, ô ciel! suis-je entourée?

dit Electre à Oreste et à Pylade; ce qui rend la situation bien plus douloureuse et plus terrible pour elle et pour son frere. Cette scene si heureusement imaginée par Sophocle, où Chrysothémis vient avec un transport de joie annoncer à sa sœur que sans doute Oreste est vivant, qu'il est même dans le palais, parce qu'elle a vu des offrandes et des cheveux sur le tombeau d'Agamemnon; cette nouvelle qu'elle apporte à Electre dans l'instant même où le bruit de la mort d'Oreste, qui semble certaine, vient de la

mettre au désespoir, tout cela est encore embelli par l'art de l'imitateur. Dans le grec, cette nouvelle ne fait pas la moindre impression sur Electre, qui se croit trop sûre de la mort d'Oreste, dont elle a entendu le récit qu'on a fait à Clytemnestre devant elle; elle se contente de plaindre l'erreur de Chrysothémis, et celle-ci se repent elle-même de cette fausse joie qui l'a abusée un moment. Dans l'auteur français, Electre, qui n'a pas encore les mêmes raisons de croire son frere mort, reçoit avidement cet espoir qu'on lui présente. Elle quitte la scene à la fin du second acte, toute remplie de cette joie passagere dont pourtant elle se défie. Ah! dit-elle à sa sœur en sortant avec elle:

Ah! si vous me trompez, vous m'arrachez la vie.

On prévoit de là quelle sera sa douleur quand la mort d'Oreste paraîtra confirmée. Aussi rentre-t-elle en disant :

L'espérance trompée accable et décourage :
Un seul mot de Pammene a fait évanouir
Ces songes imposteurs dont vous osiez jouir.

Ces mouvemens opposés qui se succedent, ce flux et reflux de joie et d'affliction sont l'ame de la tragédie, et c'est une des parties de l'art où les Modernes ont excellé.

Il y a une scene dont le poëte français n'a point fait usage, et c'est peut-être la seule des beautés de cette piece qu'il ne se soit point appropriée. Sophocle en avait pris l'idée dans les *Coëphores;* mais il l'a exécutée d'une maniere toute différente. Elle est plus terrible dans Eschyle; dans Sophocle, elle est plus touchante. Chez lui c'est Chrysothémis qui s'est chargée des offrandes et des expiations de Clytemnestre. Cette mere coupable est effrayée d'un songe menaçant,

dont elle voudrait détourner le présage. Chrysothémis trouve Electre sur son passage, lui expose les terreurs de leur mere et le dessein qui l'amene. Electre, saisie d'horreur, la conjure de se refuser à un pareil emploi.

Ah ma sœur! loin de vous ce ministere impie,
Loin, loin de ce tombeau ces dons d'une ennemie.
Voulez-vous violer tous les droits des humains?
Avez-vous pu charger vos innocentes mains
Des coupables présens d'une main meurtriere,
Des présens qu'ont souillés le meurtre et l'adultere?
Voyez ce monument : c'est à nous d'empêcher
Que jamais rien d'impur ne puisse en approcher.
Jetez, jetez, ma sœur, cette urne fénéraire,
Ou bien, loin de ces lieux, cachez-la sous la terre;
Et pour l'en retirer, attendez que la mort
De Clytemnestre un jour ait terminé le sort.
Alors reportez-la sur sa cendre infidelle :
Allez, de tels présens ne sont faits que pour elle.
Croyez-vous, s'il restait dans le fond de son cœur,
Après ses attentats, une ombre de pudeur,
Croyez-vous qu'aujourd'hui la fureur qui l'anime,
Vînt jusque dans sa tombe outrager sa victime,
Insulter à ce point les mânes d'un héros,
La sainteté des morts et les dieux des tombeaux?
Et de quel œil, ô ciel! pensez-vous que mon pere
Puisse voir ces présens que l'on ose lui faire?
Ah! n'est-ce pas ainsi, quand il fut massacré,
Qu'on plongea dans les eaux son corps défiguré,
Comme si l'on eût pu dans le sein des eaux pures,
Laver en même tems le crime et les blessures?
Les forfaits à ce prix seraient-ils effacés?
Ne le permettez pas, dieux qui les punissez!
Et vous, ma sœur, et vous, n'en commettez point d'autres:
Prenez de mes cheveux, prenez aussi des vôtres.
Le désordre des miens atteste mes douleurs;
Souvent ils ont servi pour essuyer mes pleurs.
Il m'en reste bien peu; mais prenez, il n'importe.
Il aimera ces dons que notre amour lui porte.
Joignez-y ma ceinture; elle est sans ornement;
Elle peut honorer ce triste monument.
Mon pere le permet; il voit notre misere;
Lui seul peut la finir, etc.

La naïveté des mœurs grecques se montre ici

toute entiere; mais Voltaire nous y avait tellement accoutumés dans cette piece, que ce morceau, sous sa plume, aurait pu, ce me semble, trouver place facilement. N'a-t-il pas su tirer parti même du rôle d'Egyste, qui n'est rien dans Sophocle, puisqu'il ne paraît que pour être tué par Oreste? Nous avons déjà vu dans plus d'une piece grecque, qu'on ne regardait pas alors comme un défaut de ne faire venir un personnage que pour le dénoûment : aucun de nos auteurs ne se l'est permis. Cependant il ne serait pas impossible qu'il y eût tel sujet où cette marche fût raisonnable, c'est-à-dire, absolument nécessaire; car je ne connais pas d'autre maniere de la justifier.

Les personnages odieux dans la tragédie servent aux moyens : les personnages intéressans servent à l'effet. C'est en conséquence de ce principe que Voltaire s'est si bien servi d'Egyste pour jeter Oreste dans le plus éminent danger depuis la fin du quatrieme acte jusqu'au dénoûment, et pour développer le grand caractere de Clytemnestre. C'est par ces deux endroits surtout qu'il est infiniment supérieur à Sophocle, et c'est ce qui mérite d'être détaillé.

Les Anciens, chez qui l'intrigue est en général la partie faible, parce qu'ayant d'autres ressources dans leur spectacle, ils avaient moins senti le besoin de perfectionner celle-là, les Anciens ne savaient pas nouer assez fortement une piece pour mettre dans un grand péril les principaux personnages, et les en retirer sans invraisemblance. C'est là l'effort de l'art chez les Modernes, et Sophocle lui-même ne l'a pas porté jusque-là. Dans son *Electre*, Egiste est absent pendant toute la piece : il ne revient que pour voir Clytemnestre déjà égorgée, et pour se trouver pris comme dans un piége. Qu'en ar-

rive-t-il? C'est qu'Oreste n'est jamais en danger. Je sais bien que le sort d'Electre inspire la pitié, et que sa situation et celle de son frere attendrit l'ame et soutient la curiosité; mais la pitié même s'use et s'affaiblit quand la situation est toujours la même pendant quatre actes, et n'est pas variée par des incidens qui font naître la crainte ou qui augmentent le malheur et le danger. Ce n'est pas assez que les personnages soient dans une position intéressante, il faut encore que cet intérêt aille en croissant; s'il n'augmente pas, il diminue. C'est ce progrès continuel et nécessaire qui rend la tragédie si difficile. Ainsi, dans l'*Electre* française, à peine Oreste est-il reconnu par sa sœur, qu'il est découvert par le tyran, et mis dans les fers avec Pilade et Pammène, en sorte que le spectateur qui a respiré un moment en voyant le frère et la sœur réunis, n'en est que plus effrayé du péril qui les environne; car rien ne peut arrêter le bras d'Egyste que Clytemnestre elle-même; et c'est ici, à mon gré, le coup de maître. Tout ce rôle de Clytemnestre est dans Voltaire une véritable création; car dans cette foule de pieces composées sur le même sujet, on ne trouve nulle part le moindre germe de cette idée. Ni Crébillon, ni Longepierre, ni étrangers, ni nationaux, ni Anciens, ni Modernes, n'avaient imaginé que cette femme, qui avait assassiné son mari, pût défendre contre le complice de son crime, le fils dont elle-même doit tout craindre. Les remords sont indiqués dans Sophocle, mais très-faiblement; et dans Voltaire tout est gradué, développé, achevé avec une égale supériorité.

S'il n'a point fait entrer dans sa piece cette plainte éloquente d'Electre lorsqu'elle tient l'urne entre ses mains, c'est que l'étendue de ce morceau, proportionnée aux mœurs et aux con-

venances du théâtre d'Athenes, eût trop ralenti une scene dont l'action est plus vive et plus forte dans la piece française que dans la grecque; et la traduction de cette espece d'élégie dramatique fera ressortir davantage la différence du génie des deux théâtres, en prouvant que les beautés de l'un ne pouvaient pas toujours convenir à l'autre.

J'ai déjà dit que l'expression vraie et ingénue des affections de la nature devait être beaucoup plus facile dans la poésie grecque que dans la nôtre; et c'est une raison de plus pour que l'on juge avec quelque indulgence les efforts que j'ai faits dans ces différens essais de traduction, où j'ai tâché de me rapprocher de la simplicité antique, autant que me l'a permis la noblesse, quelquefois peut-être un peu trop superbe, de notre langue poétique.

O monument sacré du plus cher des humains!
Cher Oreste, est-ce toi que je tiens dans mes mains?
O toi! dont mes secours ont protégé l'enfance,
Toi que j'avais sauvé dans une autre espérance,
Est-ce ainsi que pour moi, depuis long-tems perdu,
Mon frere à mes regards devait être rendu?
Je devais donc de toi ne revoir que ta cendre!
Ah! qu'il eût mieux valu, dans l'âge le plus tendre,
Périr avec ton pere, hélas! et du berceau
Descendre à ses côtés dans le même tombeau!
Et maintenant tu meurs, ô victime chérie!
Sous un ciel étranger et loin de ta patrie,
Loin de ta sœur!..... et moi, je n'ai pu sur ton corps
Prodiguer les parfums, les ornemens des morts!
D'autres ont pris pour toi les soins que j'ai dû prendre:
D'autres sur le bûcher ont recueilli ta cendre!
Ces débris précieux, on les porte à ta sœur,
Dans une urne vulgaire enfermés sans honneur!
O malheureuse Electre! ô frivoles tendresses!
Inutiles travaux et trompeuses caresses!
Soigner tes premiers ans fut mon plus doux plaisir,
Et de mes propres mains j'aimais à te nourrir.
M'occupant de toi seul, j'ai rempli près d'un frere
Le devoir de nourrice et d'esclave et de mere.

Où sont-ils, ces beaux jours, ces jours si fortunés?
Ah! la mort avec toi les a donc moissonnés?
Oreste! tu n'es plus!..... et je n'ai plus de pere!
Me voilà seule au Monde, et ma barbare mere
Avec mes ennemis jouit de ma douleur!
Vainement à mes maux tu promis un vengeur.
Oreste a dans la tombe emporté mon attente;
Et qu'est-il aujourd'hui? rien qu'une ombre impuissante.
Que suis-je, hélas! moi-même, après t'avoir perdu?
Qu'une ombre, qu'un fantôme aux enfers attendu.
Mon frere, reçois-moi dans cette urne funeste;
D'Électre auprès de toi reçois le triste reste.
Les mêmes sentimens unissaient notre sort;
Soyons encor tous deux réunis dans la mort.
La mort est secourable et la tombe est tranquille:
Ah! pour les malheureux il n'est point d'autre asile.

Il est honorable pour la mémoire de Sophocle, qu'en voulant trouver le chef-d'œuvre de l'ancienne tragédie, il faille choisir entre deux de ses ouvrages, l'*Œdipe roi* et le *Philoctete*. Je ne sais si un intérêt particulier fait illusion à mon jugement; mais j'étais admirateur du second long-tems avant que j'eusse songé à en être l'imitateur, et ma prédilection pour cet ouvrage était connue. Il y a dans l'*Œdipe*, je l'avoue, un plus grand intérêt de curiosité; il y a dans le *Philoctete* un pathétique plus touchant. L'intrigue du premier se développe et se dénoue avec beaucoup d'art: c'est peut-être un art encore plus admirable d'avoir pu soutenir la simplicité de l'autre; peut-être est-il encore plus difficile de parler toujours au cœur par l'expression des sentimens vrais, que d'attacher l'attention et de la suspendre pour ainsi dire au fil des événemens. Vous avez vu d'ailleurs qu'on pouvait faire à l'*Œdipe* des reproches assez graves; d'abord la nature du sujet, qui a quelque chose d'odieux, puisque l'innocence y est la victime des dieux et de la fatalité; mais surtout la querelle d'Œdipe avec Créon, épisode de pur rem-

plissage, sans intérêt et sans motif; au lieu que dans le *Philoctete*, sujet encore plus simple que l'*Œdipe*, Sophocle a su se passer de tout épisode. On n'y peut remarquer qu'une scene inutile, celle du second acte, où un soldat d'Ulysse, déguisé, vient par de fausses alarmes presser le départ de Pyrrhus et de Philoctete : ressort superflu, puisque celui-ci n'a pas de desir plus ardent que de partir au plus tôt. Cette scene alonge inutilement la marche de l'action, et j'ai cru devoir la retrancher. Mais à cette seule faute près, si l'on considere que la piece faite avec trois personnages, dans un désert, ne languit pas un moment; que l'intérêt se gradue et se soutient par les moyens les plus naturels, toujours tirés des caracteres qui sont supérieurement dessinés; que la situation de Philoctete, qui semblerait devoir être toujours la même, est si adroitement variée, qu'après s'être montré le plus à plaindre des hommes dans l'île de Lemnos, après avoir regardé comme le plus grand bonheur possible que l'on voulût bien l'en tirer, c'est pour lui, dans les deux actes suivans, le plus grand des maux d'être obligé d'en sortir; que cette heureuse péripétie est si bien fondée en raison, que le spectateur change d'avis et de sentiment en même tems que le personnage; que ce personnage est en lui-même un des plus théâtrals qui se puisse concevoir, parce qu'il réunit les dernieres miseres de l'humanité aux ressentimens les plus légitimes, et que le cri de la vengeance n'est chez lui que le cri de l'oppression; qu'enfin son rôle est d'un bout à l'autre un modele parfait de l'éloquence tragique, on conviendra facilement qu'en voilà assez pour justifier ceux qui voient dans cet ouvrage la plus belle conception dramatique dont l'antiquité puisse s'applaudir.

On avait regardé comme un défaut, du moins pour nous, l'apparition d'Hercule, qui produit le dénoûment : cette critique n'e m'a jamais paru fondée. Certes, ce n'est point ici que le dieu n'est qu'une machine. Si jamais l'intervention d'une divinité a été suffisamment motivée, c'est sans contredit en cette occasion ; et ce dénoûment, qui ne choque point la vraisemblance théâtrale, puisqu'il est conforme aux idées religieuses du pays où se passe l'action, est d'ailleurs très-bien amené, nécessaire et heureux. Hercule n'est rien moins qu'étranger à la piece; sans cesse il y est question de lui : la possession de ses fleches est le nœud principal de l'intrigue; le héros est son compagnon, son ami, son héritier; Philoctete a résisté et a dû résister à tout : qui l'emportera enfin de la Grece ou de lui ? et qui tranchera plus dignement ce grand nœud, qu'Hercule lui-même? De plus, ne voit-on pas avec plaisir que Philoctete, jusqu'alors inflexible, ne cede qu'à la voix d'un demi-dieu, et d'un demi-dieu son ami? C'est bien ici qu'on peut appliquer le précepte d'Horace, qui peut-être même pensait au *Philoctete* de Sophocle quand il a dit :

Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus.

« Ne faites pas intervenir un dieu, à moins que » le nœud ne soit digne d'être tranché par un » dieu. »

D'après ces raisons et ces autorités, j'ai osé croire que ce dénoûment réussirait parmi nous, comme il avait réussi chez les Grecs, et je ne me suis pas trompé.

Brumoi s'exprime très-judicieusement sur ce sujet, et en général sur les différens mérites de cette tragédie, qu'il a très-bien observés. « Les » dieux font entendre que la victoire dépend de

» Philoctete et des fleches d'Hercule; mais com-
» ment déterminer ce guerrier malheureux à se-
» courir les Grecs, qu'il a droit de regarder
» comme les auteurs de ses maux ? C'est un
» Achille irrité qu'il faut regagner, parce qu'on
» a besoin de son bras, et l'on a dû voir que Phi-
» loctete n'est pas moins inflexible qu'Achille, et
» que Sophocle n'est pas au dessous d'Homère.
» Ulysse est employé à cette ambassade avec
» Néoptolême : heureux contraste dont Sophocle
» a tiré toute son intrigue; car Ulysse, politi-
» que jusqu'à la fraude, et Néoptolême, sincere
» jusqu'à l'extrême franchise, en font tout le
» nœud, tandis que Philoctete, défiant et inexo-
» rable, élude la ruse de l'un, et ne se rend point
» à la générosité de l'autre; de sorte qu'il faut
» qu'Hercule descende du ciel pour dompter ce
» cœur féroce et pour faire le dénoûment. On ne
» peut nier qu'un pareil nœud ne mérite d'être
» dénoué par Hercule. »

Après des réflexions si justes, on est un peu étonné de trouver le résultat qui les termine. « *A suivre le goût de l'antiquité*, on ne peut re-
» procher à cette tragédie aucun défaut consi-
» dérable. » Non, pas même *à suivre le goût moderne :* ici l'un et l'autre sont d'accord. « Tout y
» est lié, tout y est soutenu, tout tend directement
» au but : c'est l'action même telle qu'elle a dû
» se passer. Mais, à en juger par rapport à nous,
» *le trop de simplicité* et le spectacle d'un homme
» *aussi tristement malheureux* que Philoctete ne
» peuvent nous faire *un plaisir aussi vif que les*
» *malheurs plus brillans et plus variés du Nico-*
» *mede* de Corneille. »

Voilà un rapprochement bien étrange et un jugement bien singulier. Quant au *trop de simplicité*, passons que cette opinion, assez probable alors, ne pût être démentie que par le

succès. On en disait autant du sujet de *Mérope* avant que Voltaire l'eût traité, et je n'ai pas oublié ce qu'il m'a raconté plus d'une fois des plaisanteries qu'on lui faisait de tous côtés sur cette tendresse de Mérope pour son *grand enfant*, dont il voulait faire l'intérêt d'une tragédie. Mais que veut dire Brumoi sur ce rôle de Philoctete, *si tristement malheureux*? Si j'ai bien compris dans quel sens ces mots peuvent s'appliquer à un personnage dramatique, il me semble qu'ils ne peuvent convenir qu'à celui qui serait dans une situation monotone et irrémédiable : c'est alors que le malheur afflige plus qu'il n'intéresse, parce qu'au théâtre il n'y a guere d'intérêt sans espérance. Mais Philoctete n'est nullement dans ce cas, et ni l'un ni l'autre de ces reproches ne peut tomber sur ce rôle, reconnu si éminemment tragique. Enfin, de tous les ouvrages que l'on pourrait comparer au *Philoctete*, *Nicomede* est peut-être celui qu'il était le plus extraordinaire de choisir. Quel rapport entre ces deux pieces, quand le principal mérite de l'une est d'abonder en pathétique, et que le défaut de l'autre est d'en être totalement dépourvue ? Qu'est-ce que ces *malheurs si brillans et si variés* de Nicomede? A quoi donc pensait Brumoi? Nicomede n'éprouve aucun *malheur*; il est triomphant pendant toute la piece; il est, à la cour de son pere, plus roi que son pere lui-même, et il ne paraît qu'un moment en danger. Son rôle est *brillant*, il est vrai, mais ce n'est assurément point par le *malheur*. On peut aussi, sans manquer de respect pour le génie de Corneille, s'étonner du *plaisir vif* que procure, selon Brumoi, ce drame qui est en effet le moins tragique de tous ceux où l'auteur n'a pas été absolument au dessous de lui-même; ce drame dans lequel il y a en effet quelques traits de grandeur, mais pas un moment d'émotion.

Le grand intérêt du rôle de Philoctete n'avait pas échappé à l'un des plus illustres éleves de l'antiquité, Fénélon, qui du chef-d'œuvre de Sophocle a tiré le plus bel épisode du sien : c'est encore un des morceaux du *Télémaque* qu'on relit le plus volontiers. Fénélon s'est approprié les traits les plus heureux du poëte grec, et les a rendus dans notre langue avec le charme de leur simplicité primitive, en homme plein de l'esprit des Anciens, et pénétré de leur substance. Mais il faut observer ici une différence tres-remarquable entre la tragédie grecque et l'épisode du *Télémaque ;* c'est que, dans l'une, Philoctete ne parle jamais d'Ulysse qu'avec l'expression de la haine et du mépris ; et dans l'autre, ce même Philoctete, racontant, mais long-tems après, tous ses malheurs au fils d'Ulysse, semble condamner lui-même ses propres emportemens, et représente Ulysse comme un sage inébranlable dans son devoir, et un digne citoyen qui faisait tout pour sa patrie. Rien ne fait plus d'honneur au jugement et au goût de Fénélon ; rien ne fait mieux voir comme il faut appliquer ces principes lumineux et féconds sur lesquels doit être fondé l'ensemble de tout grand ouvrage, et qui sont aujourd'hui si peu connus. Il sentait combien l'unité de dessein était une chose importante ; que, dans un ouvrage dont Télémaque était le héros, il fallait se garder d'avilir son pere, et que d'ailleurs Philoctete, dont les ressentimens devaient être adoucis par le tems, pouvait alors être capable de voir, sous un point de vue plus juste, la sagesse et le patriotisme d'Ulysse.

C'était sans doute une nouveauté digne d'attention, de voir sur le théâtre de Paris une piece grecque, telle à peu près qu'elle avait été jouée sur le théâtre d'Athenes. Nous n'avions eu jusque-là que des imitations plus ou moins éloi-

gnées des originaux, plus ou moins rapprochées de nos convenances et de nos mœurs; et je pensais depuis long-tems que le sujet de *Philoctete* était le seul de ceux qu'avaient traités les Anciens, qui fût de nature à être transporté en entier et sans aucune altération sur les théâtres modernes, parce qu'il est fondé sur un intérêt qui est de tous les tems et de tous les lieux, celui de l'humanité souffrante. Mais quand je songeais d'un autre côté que j'allais présenter à des Français une piece non-seulement sans amour, mais même sans rôle de femme, je sentais qu'il y avait là de quoi effaroucher bien des gens. La seule tentative qu'on eût faite en ce genre, soutenue du nom et du génie de Voltaire dans toute sa force, n'avait pas réussi de manière à encourager ceux qui voudraient la renouveler. La *Mort de César*, si estimée des connaisseurs, n'avait pu encore s'établir sur notre théâtre; elle ne s'en est mise en possession que depuis que *Philoctete* nous eut un peu accoutumés à cette espèce de nouveauté. C'est en vain que les étrangers nous reprochaient, et avec raison, la préférence trop exclusive que nous donnions aux intrigues amoureuses, et d'où naît dans nos pièces une sorte d'uniformité dont les auteurs d'*Athalie* et de *Mérope* s'étaient efforcés de nous affranchir. Ces grands-hommes, dont le goût était si exquis et si exercé, étaient les seuls qui eussent paru sentir tout le mérite de cette antique simplicité : elle doit devenir aujourd'hui d'autant plus recommandable, qu'elle peut servir d'antidote contre la contagion qui devient de jour en jour plus générale. Atteints de la maladie des gens rassasiés, nous voudrions rassembler tous les tableaux dans un même cadre, tous les intérêts dans un drame, tous les plaisirs dans un spectacle; transporter l'opéra dans la tragédie, et la tragédie sur la

scène lyrique : de là cette perversité d'esprit qui précipite tant d'écrivains dans le bizarre et le monstrueux. On ne songe pas assez qu'il faudrait prendre garde de ne pas user à la fois toutes les sensations et toutes les jouissances, ménager les ressources afin de les perpétuer, admettre chaque genre à sa place et à son rang, n'en dénaturer aucun, et ne pas les confondre tous; ne rejeter que ce qui est froid et faux, et surtout éviter les extrêmes, qui sont toujours des abus.

Racine le fils, à qui son pere avait appris à étudier les Anciens et à les admirer, mais qui n'avait pas hérité de lui le talent de lutter contre eux, a essayé, dans ses *Réflexions sur la poésie*, de traduire en vers quelques endroits de Sophocle, et en particulier de *Philoctete*. Je ne crains pas qu'on m'accuse d'une concurrence mal entendue : tel est mon amour pour le beau, que si la version m'avait paru digne de l'original, je l'aurais, sans balancer, substituée à la mienne. Mais ceux qui entendent le grec, verront aisément combien le fils du grand Racine est loin de Sophocle. Ses vers ont de la correction, et quelquefois de l'élégance; mais ils manquent le plus souvent de vérité, de précision et d'énergie : ses fautes mêmes sont si palpables, qu'il est facile de les faire apercevoir à ceux qui ne connaissent point l'original. Je me bornerai à un seul morceau fort court, mais dont l'examen peut servir à faire voir en même tems combien les Anciens étaient de fideles interpretes de la nature, et combien Racine le fils, qui les aime et qui les loue, les traduit infidellement. Je choisis l'entrée de Philoctete sur la scene : voici d'abord la version en prose littérale.

« Hélas! ô étrangers! qui êtes-vous, vous qui
» abordez dans cette terre où il n'y a ni port ni
» habitation? Quelle est votre patrie? Quelle

» est votre naissance ? A votre habit je crois re-
» connaître la Grece qui m'est toujours si chere;
» mais je voudrais entendre votre voix. Eh! ne
» soyez point effrayés de mon extérieur farouche;
» ne me craignez point, mais plutôt ayez pitié
» d'un malheureux, seul dans un désert, sans
» secours, sans appui. Parlez : si vous venez
» comme amis, que vos paroles répondent aux
» miennes : c'est une grace, une justice que vous
» ne pouvez me refuser. »

Voilà Sophocle : ce langage est celui qu'a dû tenir Philoctete : rien d'essentiel n'y est omis, et il n'y a pas un mot de trop. Voici Racine le fils.

Quel malheur vous conduit dans cette *île sauvage*,
Et vous force à chercher ce *funeste rivage* ?
Vous que sans doute ici la tempête a jetés,
De quel lieu, *de quel peuple êtes-vous écartés* ?
Mais quel est cet habit *que je revois paraître* ?
N'est-ce pas l'habit grec *que je crois reconnaître* ?
Que cette vue, ô ciel! chere à mon souvenir,
Redouble en moi *l'ardeur de vous entretenir!*
Hâtez-vous donc, parlez. Qu'il me tarde d'entendre
Les sons qui m'ont frappé dans l'âge le plus tendre,
Et cette langue, hélas! que je ne parle plus!
Vous voyez un mortel qui de la Terre exclus,
Des hommes et des dieux satisfait la colere.
Généreux inconnus, d'un regard moins sévere
Considérez l'*objet de tant d'inimitié*,
Et soyez moins saisis d'horreur que de pitié.

Ces vers, considérés en eux-mêmes, ont de la douceur, et en général ne sont pas mal tournés; mais jugez-les sur l'original et sur la situation, et vous serez étonnés de voir combien de fautes pires que des solécismes, combien de chevilles, d'inutilités, d'omissions essentielles. D'abord, quelle langueur dans les huit premiers vers, qui tombent tous deux à deux, et se répetent les uns les autres! Quelle uniformité dans ces hémistiches accouplés, *cette île sauvage*, *ce funeste*

rivage, que je revois paraître, que je crois reconnaître! Ce défaut serait peut-être moins répréhensible ailleurs; mais ici c'est l'opposé des mouvemens qui doivent se succéder avec rapidité dans l'ame de Philoctete, et que Sophocle a si bien exprimés. Où sont ces interrogations accumulées, qui doivent se presser dans la bouche de cet infortuné qui voit enfin des hommes? Les retrouve-t-on dans ces deux vers si froids et si traînans?

Quel malheur vous conduit dans cette île sauvage,
Et vous force à chercher ce funeste rivage?

Supposons un souverain dans sa cour, recevant des étrangers : parlerait-il autrement? Ce tranquille interrogatoire ressemble-t-il à ce premier cri que jette Philoctete : « Hélas! ô étrangers! » qui êtes-vous? » Ce cri demande du secours, implore la pitié et peint l'impatience de la curiosité. Rien ne pouvait le suppléer, et les deux premiers vers de Racine le fils sont une espece de contre-sens dans la situation.

. . . . *De quel peuple êtes-vous écartés?*

Ailleurs cette expression pourrait n'être pas mauvaise; ici elle est d'une recherche froide, parce que tout doit être simple, rapide et précis: « Quel est votre nom? Quelle est votre patrie? » Voilà ce qu'il fallait dire : tout autre langage est faux.

Mais quel est cet habit? . . . .

Que ce *mais* est déplacé! Et pourquoi interroger hors de propos quand la chose est sous les yeux? Sophocle dit simplement : « Si j'en » crois l'apparence, votre habit est celui des » Grecs. » Et qu'est-ce que *l'ardeur de vous entretenir?* Il est bien question d'entretien! C'est

le son de la voix d'un humain que Philoctete brûle d'entendre. Sophocle le dit mot pour mot: « Je veux entendre votre voix : » Quelle différence !

. . . . Qu'il me tarde d'entendre
Les sons qui m'ont frappé dans l'âge le plus tendre,
Et cette langue, hélas! que je ne parle plus!

Ces vers ne sont pas dans le grec; mais ils sont dans la situation, ils sont bien faits; cependant il eût mieux valu ne pas ajouter ici à Sophocle et le traduire mieux dans le reste. Ce qu'on lui donne ne vaut pas ce qu'on lui a ôté. Il eût mieux valu ne pas commencer par mentir à la Nature, ne pas omettre ensuite ce mouvement si vrai et si touchant : « Ne soyez point effrayés » de mon aspect; ne me voyez point avec hor» reur. » C'est qu'en effet, dans l'état où est Philoctete, il peut craindre cette espece d'horreur qu'une profonde misere peut inspirer. Le traducteur a reporté cette idée dans le dernier vers; mais une idée ne remplace pas un mouvement.

Généreux inconnus, d'un regard moins sévere
Considérez l'objet de tant d'inimitié.

Tout cela est vague et faible, et n'est point dans Sophocle. Philoctete ne les appelle point *généreux*; car il ne sait point encore s'ils le seront,, et tout ce qu'il dit peint la défiance naturelle au malheur, et si leur *regard est sévere*, pourquoi les suppose-t-il *généreux*? Ce sont des chevilles qui amenent des inconséquences. Pourquoi leur parle-t-il *de tant d'inimitié*? Toutes ces expressions parasites ne vont point au fait, ne rendent point ce que dit et doit dire Philoctete : « Ayez » pitié d'un malheureux abandonné dans un » désert, sans secours et sans amis. »

Cette analyse peut paraître rigoureuse : elle n'est pourtant que juste; elle est motivée, évidente, et porte sur des fautes capitales. C'est en examinant dans cet esprit la poésie dramatique, que l'on concevra quel est le mérite d'un Racine et d'un Voltaire, qui, dans leurs bons ouvrages, ne commettent jamais de pareilles fautes. C'est ainsi que l'on concevra en même tems pourquoi il n'est pas possible de lire une scene de tant de pieces applaudies un moment par une multitude égarée, et dont les succès scandaleux nous ramenent à la barbarie.

Il me reste à parler des chœurs que j'ai supprimés. On sait ce qu'ils étaient chez les Grecs, des morceaux de poésie lyrique, souvent fort beaux, qui tenaient à leur système dramatique, mais qui ne servaient de rien à l'action, quelquefois même la gênaient. Je les ai retranchés tous comme inutiles et déplacés dans une piece faite pour être jouée sur la scene française. Cette suppression, quoiqu'indispensable, n'a pas laissé que de choquer beaucoup un *amateur des Anciens* (1), qui m'en fit une verte réprimande, et se plaignit encore de quelques autres torts qu'il prétendait que j'avais faits à Sophocle. Je ne répondis point alors à cette diatribe; mais aujourd'hui qu'elle me fournit l'occasion de nouveaux éclaircissemens sur le théâtre des Anciens comparé au nôtre, je vais discuter en peu de mots les observations de *l'auteur anonyme*.

Il me reproche de *n'avoir pas des idées tout-à-fait justes sur la simplicité des anciens drames : sans doute*, dit-il, *ils étaient simples, mais non pas nus et sans action*.

Pour que ce reproche fût fondé, il faudrait

(1) L'abbé Auger, mort depuis, et qui alors ne se nomma pas.

que j'eusse dit ou insinué quelque part que *les drames grecs étaient nus et sans action ;* mais je ne l'ai jamais dit ni pensé. Vous avez vu que j'établissais une différence très-grande entre Eschyle et ses deux successeurs, précisément parce que les pieces du premier étaient dénuées d'*action* et d'intrigue, et que les deux autres, plus savans dans l'art, ont mis dans leurs ouvrages ce qui manquait à ceux d'Eschyle. J'ai ajouté, il est vrai, que les chœurs tenant une grande place dans les tragédies grecques, et ne pouvant avoir lieu chez nous, ces pieces, fidellement traduites, ne pouvaient fournir aux Modernes que trois actes, et j'ai avoué que nous avions porté plus loin que les Anciens l'art de la contexture dramatique, et mieux connu les ressources nécessaires pour soutenir une intrigue pendant cinq actes : je crois tout cela incontestable. Si j'ai parlé dans un autre endroit de cette *simplicité si nue* de Philoctete, cela ne voulait pas dire qu'il fût *sans action ;* car une piece *sans action* est essentiellement mauvaise, et ne mérite ni d'être traduite ni d'être jouée. J'ai voulu dire seulement que Philoctete était la piece la plus simple des Grecs, qui n'en ont guere que de très-simples, et qu'il n'y en a pas une dans Euripide ni dans Sophocle, où l'on ne trouve des incidens plus variés, plus de personnages agissans et plus de spectacle.

A l'égard des chœurs supprimés, je pourrais trancher la question en un mot, en m'appuyant sur l'usage établi parmi nous, et rappelant au critique ce que tout le monde sait, qu'une piece avec des chœurs ne serait pas jouée ; et que si les comédiens voulaient exécuter ces chœurs, le public se moquerait d'eux. C'est précisément ce qui arriva à la premiere représentation de l'*Œdipe* de Voltaire : il avait, par complaisance

pour le savant Dacier, laissé subsister un chœur qui ne récitait que quatre vers : le public se mit à rire, et il fallut retrancher du théâtre ces quatre vers que l'auteur a conservés dans toutes les éditions :

O mort! nous implorons ton funeste secours, etc.

Mais le critique, qui à l'exemple de Dacier ne veut pas qu'on ôte rien aux Anciens, ne se rendra peut-être pas à l'autorité de l'usage; il voudra des raisons. Eh bien ! il faut lui en donner, et il suffira de lui présenter des observations, qui lui paraîtront décisives s'il les soumet à un examen impartial et réfléchi.

D'abord, il faut se rappeler que la tragédie et la comédie chez les Grecs ne furent, dans la premiere origine, rien autre chose que ce que nous appelons un chœur. La scene et le dialogue ne furent inventés que dans la suite, et ce fut à Eschyle qu'on en eut l'obligation. C'est ce que Boileau a si bien exprimé dans l'*Art poétique :*

Eschyle dans le chœur jeta les personnages,
D'un masque plus honnête habilla les visages, etc.

Mais comme rien n'est plus naturel aux hommes de tous les pays, qu'un grand respect pour toute origine antique, il est probable que l'on conserva d'abord les chœurs parce qu'ils étaient anciens, et qu'on les crut de l'essence de la tragédie, quoiqu'il soit facile de démontrer que s'il y a des occasions où l'on peut admettre un chœur sur la scene, il y serait le plus souvent très-déplacé. Quant à nous, dont les premieres pieces ont été dialoguées, nous n'avons pas eu la même vénération pour les chœurs; et de plus, une raison péremptoire et prise dans la nature des choses a dû les bannir de notre théâtre tragique :

c'est que l'exécution en est impossible dans le systême de la tragédie déclamée. Comment l'anonyme ne s'est-il pas souvenu que chez les Anciens les chœurs, ainsi que le dialogue, étaient chantés? Or, qui ne voit que dans ce cas, assujettis à l'harmonie et à l'unité d'effet, ils pouvaient produire un plaisir de plus, comme dans nos opéras, au lieu que des chœurs parlés ne peuvent former qu'une confusion de sons, une cacophonie ridicule et désagréable, essentiellement contraire aux lois du théâtre, où rien ne doit blesser les sens?

Examinons maintenant ce que dit l'anonyme des fonctions du chœur chez les Anciens, et ce qu'il voudrait que j'en eusse fait dans *Philoctete*.

« Le chœur contribuait beaucoup au spectacle » et à remplir la scene. »

Oui, mais plus souvent encore il nuisait en blessant la vraisemblance.

« C'était un des personnages de la piece; il » en faisait une partie intégrante et ne pouvait » en être séparé. »

On vient de voir pourquoi il n'en est pas de même parmi nous, chez qui la tragédie n'est point chantée, et je ne vois pas ce qu'on peut répondre. L'anonyme cite le vers d'Horace :

Actoris partes chorus officiumque virile, etc.

Il n'avait qu'à continuer à transcrire tout ce morceau de l'*Art poétique*, qui regarde le chœur: il n'en faut pas davantage pour prouver ce qu'il avait de défectueux, et combien nous sommes fondés à ne pas l'admettre sur un théâtre perfectionné, Voici donc ce que dit Horace: « Que le » chœur tienne la place d'un personnage et en » remplisse les fonctions; qu'il ne chante rien » entre les actes, qui ne tienne au sujet; qu'il » favorise les bons et leur donne des conseils

» utiles; qu'il reprime la colere et encourage la » vertu; qu'il loue la frugalité, l'équité, con» servatrices des lois qui assurent la tranquillité » des États; qu'il garde les secrets confiés, et » qu'il prie les dieux de secourir les malheureux » et d'humilier les superbes. »

Cette morale est excellente; mais n'est-il pas évident que ce personnage moraliste est à peu près étranger à la piece, puisqu'il ne partage ni les intérêts ni les passions d'aucun personnage, et que lui-même n'en a d'aucune espece? Or, rien n'est plus contraire à tout système théâtral bien entendu. Horace veut qu'*il garde les secrets*. Et qu'est-ce que des secrets confiés à une assemblée? Cela rappelle ce vers d'une comédie;

On ne le saura pas : le public est discret.

Un seul exemple peut faire voir quels étaient les inconvéniens de ce chœur que l'on n'osait jamais bannir de la scene. Phédre, devant un chœur de femmes, se livre à tous les emportemens d'une passion qu'elle a tant de peine à avouer à sa nourrice, et qu'elle voudrait se cacher à elle-même. Il n'y a guere d'invraisemblance plus forte, et voilà ce que peuvent produire l'habitude et le préjugé chez les nations les plus éclairées.

Prenons la supposition la plus favorable. Peut-être l'anonyme aurait-il desiré que j'eusse conservé les chœurs, non pas dans les entr'actes pour les y faire parler tous ensemble, mais dans les scenes où ils se seraient mêlés au dialogue, apparemment par l'organe d'un seul interlocuteur. Je réponds que dans cette supposition même je n'aurais rien gagné ni pour le spectacle ni pour l'action : pour le spectacle, parce qu'une poignée de soldats grecs, toujours en scene, n'offre ni pompe ni variété; pour la scene, parce

que cet interlocuteur supposé n'aurait été qu'un confident ordinaire; et quand une scene de confident n'est pas nécessaire à l'exposition des faits ou au développement des situations, c'est un défaut réel qu'il faut soigneusement éviter sur notre théâtre, où l'on ne craint rien tant que la langueur. C'est par cette raison que, dans toute la piece, je n'ai fait usage d'aucun confident, d'aucun interlocuteur subalterne, parce que j'ai vu qu'il n'y avait pas un seul moment où ils pussent faire autre chose que répéter ce qu'avaient dit les principaux personnages.

« Un soldat vient annoncer *froidement* que » Philoctete approche. »

Je ne vois pas comment il l'aurait annoncé *chaudement*.

« Cela vaut-il ce cri confus et lamentable » qu'on doit entendre dans l'éloignement, et qui » doit faire frissonner le spectateur? »

Je me suis bien gardé de faire entendre un cri. Quel effet auraient produit ensuite les cris que pousse Philoctete dans l'accès de douleur qui le saisit? *Non bis in idem.* Il ne faut pas employer deux fois le même moyen. Si l'on veut montrer Philoctete souffrant à la fin de la scene, il ne faut pas le montrer tel en arrivant; car alors il n'y aurait plus de progression.

Voilà ce que l'étude réfléchie des effets du théâtre, observés depuis cent cinquante ans, a pu enseigner aux Modernes; voilà cette perfection des détails et des accessoires qu'ils ont pu ajouter à ce bel art que les Anciens leur ont appris; et voilà, en un mot, ma justification pour le peu de changemens et de retranchemens que je me suis permis.

L'anonyme finit par un aveu aussi singulier qu'ingénu : c'est qu'*il n'a aucune connaissance de notre théâtre*. J'aurais cru que cette connais-

sance était nécessaire pour juger ce qu'avait dû faire un auteur qui transportait une piece grecque sur le théâtre français.

Plus j'admirais Sophocle, plus je me suis cru obligé de faire, autant qu'il était en moi, ce qu'il eût fait s'il eût travaillé pour nous. La fin du dernier acte, par exemple, exigeait un retranchement assez important. Après que Philoctete, par un mouvement naturel et irrésistible, s'est jeté sur les fleches pour en percer Ulysse au moment où il l'aperçoit, Sophocle prolonge en dialogue une scene qui ne comportait plus que de l'action, et Ulysse et Philoctete se parlent encore long-tems avant qu'Hercule paraisse. Ici c'eût été une faute inexcusable. J'ai réuni ces deux momens, et j'ai fait paraître Hercule, précisément lorsque l'action est dans son point le plus critique, lorsque Philoctete n'a plus rien à entendre, et qu'Ulysse n'a plus rien à dire; lorsqu'enfin, malgré les efforts de Pyrrhus, la fleche fatale est prête à partir : c'est alors que le tonnerre gronde, et que l'intervention nécessaire d'un dieu peut seule arrêter la vengeance et la main de Philoctete. C'est ainsi que ce dénoûment, qui semblait hasardé sur notre scene a paru former un spectacle frappant et un coup de théâtre d'un grand effet.

Cependant l'anonyme regrette encore les adieux de Philoctete dans *Sophocle*, « ces adieux » si touchans qui terminent si bien la piece, et » que l'auteur du *Télémaque* n'a eu garde d'o- » mettre. » Vraiment je les regrette aussi, et si j'avais fait un poëme je ne les aurais pas retranchés. Mais quand le nœud principal est coupé, quand le spectateur n'attend plus rien, des apostrophes accumulées à la lumiere, à la caverne, aux nymphes, aux fontaines, à la mer, au rivage, peuvent fournir des vers harmonieux,

et n'être pour nous qu'un lieu commun qui alonge inutilement la piece. *Omne supervacuum*, etc.

On a reproché au fils d'Achille de se plier à la dissimulation, et même de savoir à son âge trop bien dissimuler. Mais que l'on songe qu'il avait ordre de suivre en tout les conseils d'Ulysse, et que s'il ne les suit pas, il perd tout espoir de prendre Troye et de venger son pere. Sont-ce là de faibles motifs pour Pyrrhus? Les leçons d'Ulysse sont si bien tracées, qu'il ne faut pas une grande expérience pour les suivre; et pourtant combien Pyrrhus résiste avant de s'y rendre! et avec quel plaisir on voit ensuite ce jeune homme revenir à son caractere qu'il n'a pu forcer qu'un instant, et céder à la pitié après avoir cédé à la politique! Que le moment où il rend les fleches à Philoctete est noble et attendrissant! et que c'est bien là le tableau de la Nature, telle que Sophocle savait la peindre!

Je crois qu'il a marqué aussi beaucoup de jugement en s'écartant de la tradition reçue, qui attribuait la blessure de Philoctete à l'une de ses fleches terribles qui tomba sur son pied, pour le punir d'avoir violé son serment en révélant le lieu de la sépulture d'Hercule. Sophocle a bien fait, ce me semble, de rejeter cette tradition comme peu honorable pour son héros, et d'y substituer le serpent du temple de Chrysa.

A l'égard de son style, j'aurais été assez payé de mon travail par ce seul plaisir que l'on ne peut goûter qu'en traduisant un homme de génie. Il est doux d'être soutenu par le sentiment d'une admiration continue, et c'est alors que l'on jouit de ce qu'on ne saurait égaler.

SECTION IV.

D'Euripide.

Euripide était né à Salamine, au milieu des fêtes que l'on célébrait pour la victoire qui a rendu ce nom si fameux. Il cultiva d'abord la philosophie sous Anaxagore et Socrate : c'était le tems où elle commençait à régner dans Athenes. Mais Euripide, effrayé des persécutions qu'elle avait attirées à son premier maître, Anaxagore, qui eut besoin, pour y échapper, de tout le crédit de Périclès, se tourna vers le théâtre, et eut bientôt des succès assez éclatans pour balancer ceux de Sophocle. La jalousie les brouilla d'abord; mais dans la suite ils se rendirent une justice réciproque, et devinrent amis. Euripide composa environ quatre-vingts pieces, dont quinze furent couronnées. Il nous en reste dix-huit. Appelé à la cour d'Archélaüs, roi de Macédoine, il fut honoré de la faveur de ce prince et comblé de ses bienfaits. Sa fin fut malheureuse : s'étant trouvé seul dans un lieu écarté, il fut dévoré par des chiens. Les Athéniens redemanderent son corps pour lui donner la sépulture la plus honorable. Mais Archélaüs refusa de le rendre, jaloux de conserver à la Macédoine les restes d'un grand-homme, et les Athéniens se réduisirent à lui élever un cénotaphe.

Je m'arrêterai plus ou moins sur chacune des pieces qui nous restent de lui, selon le degré de leur mérite, l'intérêt qu'elles peuvent avoir pour nous par les imitations qu'on en a faites, et les instructions qu'on en peut tirer. Je commencerai par dire un mot de celles qui ne sont pas dignes de la réputation de l'auteur, et qui semblent se rapprocher de l'enfance de l'art.

Les Bacchantes ne méritent pas même le nom

de tragédie, à moins qu'on ne restreigne ce nom à la signification qu'il avait du tems de Thespis : c'est une espece de monstre dramatique en l'honneur de Bacchus. Le sujet est la mort de Penthée, déchiré par sa mere, à qui Bacchus a ôté la raison pour venger sur ce malheureux prince le mépris de son culte. Cette fable atroce peut tenir une place dans les *Métamorphoses d'Ovide.* Elle est dégoûtante dans un drame, et Euripide a mêlé à ces horreurs absurdes le délire des orgies et le ridicule de la farce. On y fait d'un bout à l'autre l'éloge du vin et de l'ivresse; ce qui fait conjecturer à Brumoi que la piece fut composée pour les fêtes de Bacchus. Ce dieu vient pour établir à Thebes sa divinité et son culte; il paraît sous la figure d'un fort beau jeune homme, et a bientôt un parti puissant parmi les dames thébaines. Mais le roi Penthée, à qui l'on veut le faire reconnaître, assure que si le prétendu dieu ne sort pas de Thebes, il le fera pendre. Bacchus, pour se venger de lui, le rend fou. Nous avons déjà vu Minerve dans Sophocle en faire autant d'Ajax; mais il faut avouer que cette folie a tout un autre air que celle de Penthée, tant il est vrai que tout dépend de la couleur que le poëte sait donner aux objets. Le roi de Thebes fait à peu près le rôle du roi de Cocagne. Il prend le thyrse et une robe de femme, et se fait coiffer sur le théâtre par Bacchus même, qui est en grande faveur auprès de lui. Tout cela ne serait que grotesque si Penthée ne finissait pas par être mis en pieces par sa mere Agavé, que le dieu a aussi rendue folle, et qui revient sur la scene, rapportant la tête sanglante de son fils, qu'elle prend pour une tête de lion. Si l'on n'avait jamais fait un autre usage de la fable, il n'y a pas d'apparence qu'elle eût fait une si grande fortune.

Au reste, on peut remarquer que c'est une

vengeance très-commune parmi les dieux, que d'ôter la raison aux hommes pour leur faire commettre les plus horribles atrocités. Nous allons en voir un autre exemple aussi révoltant dans une autre piece du même auteur, *l'Hercule furieux*, un peu moins ridicule que *les Bacchantes*, mais qui pour cela n'en vaut guere mieux. Amphytrion raconte naïvement dans un prologue, toute l'histoire que Moliere, après Plaute, a rendue si comique. Il rappelle la naissance d'Hercule. Ce héros est absent, et on le croit mort. Un certain Lycas a tué Créon, roi de Thebes, et s'est emparé du trône : il veut faire mourir le vieil Amphytrion, Mégare sa belle-fille, femme d'Hercule, et leurs enfans, de peur qu'un jour quelqu'un d'eux ne venge la mort de Créon. Toute cette famille proscrite s'est réfugiée auprès de l'autel de Jupiter, comme à un asile sacré et inviolable : cet autel a été élevé par Hercule lui-même, à la porte de son palais; mais Lycas menace d'y faire mettre le feu. Alors Mégare, perdant toute espérance, demande qu'il lui soit permis de mourir en victime avant ses enfans, et de les parer de leurs vêtemens funéraires. Lycas y consent, et leur permet d'entrer dans le palais pour faire ces tristes apprêts. Il sort en disant qu'il reviendra pour les sacrifier. Alcmene arrive aussi pour être témoin de cette exécution; mais Hercule vient à propos pour l'empêcher. On s'imagine bien que tuer Lycas n'est pas une grande affaire pour celui qui vient de tirer Thésée des Enfers et d'enchaîner Cerbere, et la piece paraît finie après la mort du tyran et la délivrance des proscrits. Point du tout : nous ne sommes qu'au troisieme acte, et voici une seconde piece qui commence, et même comme la premiere, par un prologue; mais dans celle-ci c'est une divinité qui le prononce.

Iris, messagere des dieux, paraît dans les airs, accompagnée d'une Furie, et nous apprend que Junon, n'ayant pu faire périr Hercule aux Enfers, a pris le parti de lui ôter la raison, et de lui inspirer une telle fureur, qu'il va massacrer la mere et les enfans qu'il vient de sauver. En effet, la Furie s'empare d'Hercule, et tout s'exécute comme on l'a prédit. Hercule se dépouille sur la scene; il croit combattre Eurysthée, et se bat contre les vents, et quand il a tout tué il s'endort. Sur quoi Brumoi fait cette réflexion naïve : « En bon français, Hercule est un fou à » lier, pire que le Roland de l'*Arioste*. N'imi- » tons pas ces traits d'Euripide pour notre siecle, » mais aussi ne le condamnons pas légérement » dans le sien. » Le respect est ici porté un peu loin. Je crois qu'on peut condamner dans tous les siecles d'extravagantes horreurs, qui ne produisent d'autre effet que le dégoût et le ridicule. Alcide, à son réveil, retrouve sa raison, se répand en exclamations de désespoir, et finit par s'en aller tranquillement avec Thésée, qui lui propose de l'emmener dans son royaume d'Attique. Cependant le héros veut auparavant conduire le chien Cerbere chez Eurysthée, pour s'acquitter de sa promesse, et il s'en va en disant : « Malheureux quiconque préfere les biens » et la gloire à un véritable ami ! » *C'est*, dit Brumoi, *la moralité de l'ouvrage*. Elle vient d'un peu loin; et si jamais Euripide n'avait écrit que dans ce goût, on ne l'aurait pas comparé à Sophocle.

Rhésus est d'un genre différent, et n'est pas encore une tragédie. C'est l'épisode connu de l'*Iliade*, mis en dialogue : c'est Ulysse et Diomede qui tuent Rhésus, roi de Thrace, la nuit même où il arrive dans le camp de ses alliés les Troyens, et qui enlevent ses chevaux. Il n'y a rien là qui ressemble à un sujet dramatique.

Les Suppliantes, dont le sujet a quelques rapports avec la piece d'Eschyle qui porte le même nom, se rapprochent davantage du genre et du ton de la tragédie. Mais l'espece d'intérêt qu'on y peut trouver est purement national, et ne pouvait exister que pour les Grecs. Il est encore question de sépulture, et il n'y a que Sophocle qui, dans ces sortes de sujets, ait su mettre des scenes d'une beauté faite pour tous les tems, en attachant un intérêt particulier à ses personnages. Dans Euripide, au contraire, tout est général, et par conséquent rien n'intéresse. Il s'agit d'ensevelir les Argiens tués au siége de Thebes. Créon, vainqueur, s'oppose à ce qu'ils soient inhumés, et les veuves et les enfans des morts viennent à Éleusis avec leur roi Adraste, prier Thésée, roi d'Attique, d'employer sa puissance pour forcer Créon à rendre les restes de ces guerriers. Créon les refuse, et l'on en vient à une bataille où les Athéniens sont vainqueurs : on rapporte les corps qui faisaient le sujet de la querelle. On voit en lisant la piece, que le but principal de l'auteur a été de flatter les Athéniens. La seule chose remarquable pour nous, c'est qu'on y trouve au dénoûment une scene de spectacle qui a pu donner à Voltaire l'idée du bûcher d'*Olympie*. Évadné, femme de Capanée, l'un des chefs dont on rapporte les corps, monte sur un rocher près duquel est dressé le bûcher qui va consumer les restes de son époux. Comme on n'a pas pris jusque-là le moindre intérêt à cette femme, qui ne paraît qu'à la fin, ni à son époux Capanée, mort avant la piece, tout cet appareil n'est que pour les yeux. Mais le cinquieme acte d'*Olympie* fait comprendre que si la situation de cette princesse avait produit plus d'impression dans le cours de l'ouvrage, ce dénoûment et ce spectacle seraient du plus grand effet.

Euripide aussi a fait une *Thébaïde*, sous le titre des *Phéniciennes.* Elle vaut mieux que ce que nous avons vu jusqu'ici. Il y a du dialogue et des scenes éloquentes; mais le sujet est du nombre de ceux qui sont plus horribles qu'intéressans; et Euripide, comme s'il n'avait pas eu assez du meurtre des deux freres, y a joint très-gratuitement le sacrifice de Ménécée, fils de Créon, dont les dieux demandent la mort par l'organe du devin Tirésias, qui déclare que c'est au prix de ce sang innocent que les Thébains, assiégés par Polynice et ses alliés, obtiendront la victoire. Cet épisode forme, à proprement parler, une véritable duplicité d'action. Après la mort volontaire de Ménécée, les Thébains sont en effet vainqueurs. Les deux freres ennemis se sont entre-tués. Œdipe sort de sa retraite pour venir renouveler ses plaintes et ses lamentations près du cadavre de ses fils, et pour s'en aller ensuite avec sa fille Antigone chercher une tombe dans l'Attique, tandis que Créon, qui a pris le titre de roi, refuse la sépulture à Polynice. Toute cette fin, qui est très-longue, et la dispute inutile de Créon avec Antigone qu'il veut marier à son fils, sont hors de l'action principale, et fort loin de cette sage unité qui est un des mérites de Sophocle.

L'*Oreste* d'Euripide n'a rien de commun avec les pieces du même nom. L'action se passe sept jours après le meurtre de Clytemnestre. Les Argiens ont condamné à mort Oreste et sa sœur Electre comme des parricides. Hélene et Ménélas, qui viennent d'arriver dans Argos, au retour du siége de Troye, avec leur fille Hermione, se préparent avec joie à recueillir l'héritage d'Agamemnon et à profiter des dépouilles de ses enfans, qui n'ont plus d'autre appui que l'amitié et le courage de Pylade. Il leur con-

seille de tuer Hélene, et de s'emparer de sa fille Hermione comme d'un otage qui peut arrêter les mauvais desseins de Ménélas. Le défaut de cette conspiration, qui d'ailleurs n'a rien d'intéressant, c'est qu'il est impossible d'en concevoir les moyens. Oreste, sa sœur et son ami Pylade se trouvent, sans qu'on sache comment, maîtres du palais. Ils y mettent le feu, et Oreste paraît au milieu des flammes, le fer levé sur Hermione et prêt à la frapper si Ménélas ne révoque sur-le-champ l'arrêt de mort porté contre les enfans d'Agamemnon. On voit que cette situation, employée souvent dans nos romans et sur tous les théâtres modernes, est bien ancienne. Elle est frappante; mais il est difficile de la rendre naturelle, et d'en sortir avec vraisemblance. Euripide s'en tire fort aisément par l'intervention d'une divinité. Apollon descend des cieux, déclare qu'il a sauvé Hélene en la faisant disparaître au moment où l'on croyait la frapper, et qu'il l'a transportée dans les cieux. Il la fait voir dans toute sa gloire à Ménélas. On peut dire que c'est une étrange divinité; mais elle vaut bien les autres. Il annulle l'arrêt porté contre Oreste et sa sœur, ordonne à celle-ci d'épouser Pylade, à Oreste d'épouser cette même Hermione qu'il était prêt à poignarder, et d'aller subir le jugement de l'Aréopage; en sorte que la piece finit par un double mariage, dont l'un surtout doit paraître bien extraordinaire. Cet ouvrage, ainsi que plusieurs autres d'Euripide, ressemble plus à nos opéras qu'à nos tragédies. Le merveilleux y est employé sans art, et les événemens y sont accumulés sans préparation et sans effet.

La piece qui a pour titre *Hélene*, est un roman encore plus singulier, et qui fait voir combien la mythologie était remplie de traditions contradictoires, toutes également à l'usage des poëtes,

La scene est en Égypte : Hélene, dans un de ces prologues narratifs qui servent ordinairement d'exposition à Euripide, instruit le spectateur que l'Europe et l'Asie, en combattant devant Troye pour la cause d'Hélene, se sont armées pour un fantôme; que ce fantôme a été substitué par Junon à la véritable Hélene, pour tromper Vénus et Pâris; que ce prince, qui depuis dix ans croit posséder la plus belle femme du Monde, ne possede en effet qu'une ombre, tandis qu'elle-même, la véritable Hélene, est cachée en Égypte depuis le fameux jugement du mont Ida; que le roi d'Égypte, Théoclymene, est amoureux d'elle et veut l'épouser, mais qu'elle a constamment résisté pour demeurer fidelle à son époux, qu'elle espere toujours de revoir. Elle se désole, et ce n'est pas sans sujet, d'avoir dans le monde une si mauvaise réputation et si peu méritée. Cependant Ménélas, qui revient de Troie, où il a repris le fantôme, est jeté par le naufrage dans l'île de Phare où se passe la scene, précisément dans le tems où le roi d'Égypte a publié une loi qui condamne à la mort tous les Grecs qui aborderont dans cette île. Ménélas, qui a laissé dans une grotte son Hélene fantastique pour aller à la découverte, est fort étonné d'en retrouver une autre. Cette aventure d'une femme double se trouve dans les *Mille et une Nuits*, où elle est un peu mieux placée que dans une tragédie. A la surprise succede l'éclaircissement, et Ménélas est obligé de se rendre à l'évidence, surtout quand un homme de sa suite vient, en criant au prodige, lui apprendre que l'Hélene de la grotte a disparu, apparemment parce que son rôle de fantôme est fini depuis que la véritable Hélene est retrouvée. Il ne s'agit plus que de sauver Ménélas, et d'en imposer au roi :

Hélene s'en charge. Elle lui fait accroire que son mari est mort, qu'elle vient d'en apprendre la nouvelle par un Grec qui a fait naufrage, et ce Grec, c'est Ménélas lui-même, qui paraît avec des vêtemens déchirés et pleurant son maître, tandis qu'Hélene, en habits de veuve, se lamente aussi. Toute cette comédie ne manque pas de réussir auprès de Théoclymene, aussi crédule que doit l'être toujours un tyran de tragédie. Il ne doute plus de son mariage avec Hélene, puisque Ménélas n'est plus; et se regardant déjà comme son mari, il lui représente que son devoir n'est pas de pleurer l'époux qui est mort, mais d'aimer celui qui est vivant. Il lui permet toutefois d'aller faire les funérailles de Ménélas en pleine mer, attendu qu'il est mort sur les eaux. Ménélas et ses Grecs tuent les Égyptiens qui montent le vaisseau, s'en rendent maîtres et s'eloignent à toutes voiles, laissant là le tyran pris pour dupe. Celui-ci veut s'en prendre à sa sœur, une prophétesse nommée Théonoë, pour ne l'avoir pas averti de tout ce stratagême. Il veut même la faire mourir, et l'on ne sait ce qui en serait arrivé si l'auteur n'avait pas eu recours à ses machines accoutumées. Castor et Pollux descendent des cieux et prennent fait et cause pour Théonoë, dont ils attestent l'innocence. Ils ordonnent au roi de se soumettre à la volonté des dieux, et prédisent à Hélene les honneurs divins après sa mort, et à Ménélas un séjour éternel dans les îles fortunées. Nous voilà un peu loin depuis quelque tems de cette simplicité grecque, qui, comme on le voit, n'a pas toujours été le caractere d'Euripide. Mais il ne serait pas plus juste de le juger sur toutes ces productions montrueuses, que de juger Corneille sur *Pulchérie*, *Agésilas* et *Suréna*.

Ino est une nouvelle preuve que le genre ro-

manesque a été connu sur le théâtre des Grecs comme sur le nôtre. Le sujet est si embrouillé, que j'aime mieux renvoyer à Brumoi ceux qui voudront avoir une idée de cette piece, que de perdre un tems précieux à la développer. Je me hâte d'arriver à ceux des ouvrages d'Euripide, qui méritent plus d'attention.

Il y a dans *les Héraclides* le germe d'une tragédie, et plusieurs Modernes se sont essayés sur ce sujet : c'est la famille d'Alcide poursuivie par Eurysthée, roi d'Argos, et demandant un asile à Démophon, roi d'Athenes. Ce prince, dont le caractere est noble et généreux, s'expose à soutenir la guerre contre Argos, plutôt que de violer les droits de l'hospitalité envers ces illustres proscrits. Mais un oracle a déclaré qu'il ne pouvait obtenir la victoire qu'en sacrifiant une fille d'un sang illustre. Macarie, l'une des filles d'Hercule et d'Alcmene, s'offre elle-même en sacrifice, et s'occupe surtout de cacher à sa mere sa résolution et sa mort. Il y aurait là de quoi former un nœud intéressant; mais Euripide n'en profite pas. Macarie est sacrifiée au troisieme acte, sans que personne en parle ou s'en occupe, sans que sa mere le sache; il n'est plus question, dans tout le reste de la piece, que de la victoire des Athéniens et de la mort d'Eurysthée, dont personne ne se soucie. Il n'y a encore là nulle connaissance de l'art dramatique.

La *Médée* d'Euripide a été mise sur tous les théâtres, et imitée par une foule d'auteurs. Sans doute ce qui les a frappés, c'est une sorte d'éclat dans le rôle de cette audacieuse magicienne, et l'espece d'intérêt qu'inspire toujours à un certain point une femme abandonnée par celui pour qui elle a tout fait. Mais aussi cet intérêt est affaibli par l'abominable caractere et les crimes affreux de Médée, et par la froideur du rôle de Jason.

Cependant les justes ressentimens d'une épouse outragée par un ingrat, les combats de la vengeance et des sentimens maternels, et la profonde dissimulation dont Médée couvre ses noirs desseins, produisent des momens de terreur et des mouvemens pathétiques qui ont fourni de belles scenes. C'est d'ailleurs une des pieces d'Euripide les mieux conduites si l'on excepte l'inutile rôle d'Egée, qui vient offrir à Médée un asile dans ses états.

Il faudrait avoir toute la partialité que Brumoi ne montre que trop en faveur des Anciens, pour établir un parallele entre l'*Hippolyte* d'Euripide et la *Phédre* de Racine. L'auteur francais doit en effet au Grec l'idée du sujet, la première moitié de cette belle scene de l'égarement de Phédre, celle de Thésée avec son fils et le récit de la mort d'Hippolyte; mais dans tout le reste il a remplacé les plus grandes fautes par les plus grandes beautés. La piece d'Euripide commence, suivant sa coutume, par un prologue. Vénus est irritée contre Hippolyte, qui méprise son culte pour se livrer tout entier à celui de Diane. C'est pour le perdre qu'elle a elle-même allumé dans le cœur de la reine une passion indomptable. Elle prévient le spectateur de tout ce qui doit arriver, et prédit l'accusation calomnieuse de Phédre, les imprécations de Thésée adressées à Neptune, et la mort de l'innocent Hippolyte. « Je sais (dit-elle) que Phédre m'est fidelle. » N'importe, il faut qu'elle périsse. Ses jours ne » me sont pas assez chers pour leur sacrifier ma » vengeance. Immolons une victime innocente » pour immoler mon ennemi. » Introduire une divinité pour lui faire jouer un si exécrable rôle, et annoncer ainsi d'avance tout ce qui va se passer, c'est ramener l'art à son enfance, et après les pas qu'avait faits Sophocle, ces fautes

énormes d'Euripide ne sont nullement excusables. Il n'a point mis d'épisode dans cette piece ; mais aussi a-t-il laissé beaucoup de langueur dans l'action. Les conversations de Phédre avec sa nourrice remplissent les deux premiers actes. Celle-ci s'est chargée de faire des propositions à Hippolyte, indécence grossiere qui ne serait pas tolérée sur un théâtre épuré. Le jeune prince entre sur la scene en repoussant, avec des cris d'indignation, la malheureuse confidente, qui veut embrasser ses genoux pour l'engager au moins au silence. Il répete devant un chœur de femmes les infames propositions qu'on vient de lui faire, comme la reine elle-même a devant ces mêmes témoins exhalé toutes les fureurs d'une passion criminelle, en sorte que la bienséance et la vraisemblance sont également violées. La longue déclamation d'Hippolyte contre les femmes n'est pas de meilleur goût. « Puissant Jupiter, pour-» quoi avez-vous permis qu'on vît paraître sous » le soleil un mal aussi dangereux que ce sexe ? » N'y avait-il pas d'autre voie pour produire la » race mortelle? N'eût-il pas été plus avantageux » pour les hommes, de porter dans vos parvis » l'airain, le fer et l'or pour acheter des enfans » à proportion des offrandes, etc.? » Suit une satyre de quarante vers contre le mariage, contre les femmes beaux-esprits, contre les agentes d'amour, enfin tous les lieux communs dignes du rôle d'Arnolphe quand il donne toutes les femmes au diable, mais bien indignes du théâtre de Melpomene. On a beau dire que ces endroits faisaient allusion aux mœurs d'Athenes : la tragédie n'est point la critique des mœurs sociales : cette critique est le domaine de la comédie, et Hippolyte ne doit point parler comme un vieillard ridicule et jaloux. Rejetons dans tous les tems ce qui dans tous les tems est mauvais.

Phédre, après avoir maudit sa confidente, sort pour aller se pendre. On apprend sa mort, et la piece est régulièrement finie, que Thésée n'est pas encore arrivé ; autre défaut impardonnable. Voici bien pis. Il trouve entre les mains de sa femme morte, une lettre qu'elle a écrite avant de se tuer, dont il reconnaît le caractere, et qui accuse Hippolyte. Ainsi la mort, qui est pour tous les hommes le moment du repentir, a été pour Phédre le moment d'un dernier crime. Elle poursuit après sa mort celui qu'elle a aimé pendant sa vie. Il faut le dire : c'est un démenti formel donné à la Nature, au bon sens, à tous les principes de l'art. Il ne faut point faire grace à ces honteuses absurdités que les partisans mal-adroits et superstitieux des Anciens ont cru devoir dissimuler. Si la *Phédre* de Racine était faite ainsi, serait-elle supportée un moment? Supporterait-on qu'après le récit du désastre affreux d'Hippolyte, Thésée s'exprimât ainsi? « Je l'avouerai : » ma haine pour un perfide m'a fait écouter ce » récit avec quelque sorte de satisfaction. Mais » enfin je sens que la piété envers les dieux et ma » tendresse pour un fils, tout coupable qu'il est, » se réveillent dans mon cœur. Ainsi, sans joie » et sans douleur dans cet événement, je de- » meure dans l'indifférence. » Et un moment après, comme son fils n'est pas encore mort, il ordonne qu'on l'apporte devant lui. « Je veux le » revoir encore, lui reprocher son crime, et » achever de le convaincre par son supplice » même. » Faire des reproches à son fils dans l'état où il est ! O Nature ! qui êtes l'ame de la tragédie, vous que les Grecs et ce même Euripide ont souvent peinte avec des traits si vrais, est-ce ainsi que vous êtes faite ? Y a-t-il des femmes comme cette Phèdre, et des peres comme ce Thésée ? Graces au ciel, je n'en crois rien, et

si par hasard il y en avait, ce ne serait pas encore une excuse pour l'auteur : il est de principe que les exceptions monstrueuses ne sont point l'objet des arts d'imitation.

La piece finit comme elle a commencé, par une déesse. Diane vient justifier Hippolyte et accabler Thésée de reproches. On apporte sur le théâtre Hippolyte expirant, qui, pour achever de rendre son pere plus odieux, lui pardonne sa mort. C'est alonger inutilement la piece, pour offrir un défaut de plus. Tel est cet ouvrage qu'il faut pourtant bien pardonner à Euripide, puisque nous lui devons celui de Racine.

Si l'on en croit Brumoi, la duplicité d'action est un défaut inconnu aux Grecs. Nous avons déjà vu combien il était fréquent chez Euripide, et nous en verrons encore deux exemples bien remarquables, l'un dans les *Troyennes*, l'autre dans *Hécube* ; ce qui n'empêche pas qu'on admire avec raison, dans ces deux pieces, des situations très-dramatiques, et une nature aussi vraie, aussi touchante que celle de sa *Phèdre* et de quelques autres pieces est fausse et révoltante. *Les Troyennes* sont assez connues par la piece de Château-Brun, qui en est une imitation. La scene est dans le camp des Grecs et devant les ruines de Troye. Les vainqueurs vont prononcer sur le sort de leurs captives, d'Hécube, de Polixene, d'Andromaque, de Cassandre, et d'Astyanax, fils d'Hector. L'intérêt est divisé et par conséquent affaibli. Mais pourtant les malheurs réunis sur cette famille royale sont susceptibles de la dignité et de l'émotion tragique, qui se fait sentir dans la piece grecque et dans la française. Polixene ne paraît point dans la premiere. C'est pourtant l'incertitude de son sort qui est l'objet des deux premiers actes. On apprend au troisieme qu'elle a été immolée sur le tombeau d'A-

chille, et qu'Astyanax est condamné à perir. Voilà bien une seconde action. Thaltybius, officier de l'armée grecque, vient annoncer à la veuve d'Hector cet arrêt foudroyant. Les plaintes de cette mere désolée et ses adieux à son fils sont un des plus beaux morceaux qui soient sortis de la plume d'Euripide ; mais il faudrait celle de Racine pour les rendre. Il est vrai qu'après ce beau troisième acte qui arrache des larmes, il semble les sécher à plaisir dans le suivant, et faire oublier son sujet par l'épisode le plus déplacé. Il fait venir, sans la moindre raison, Ménélas tout occupé du soin de se venger de son infidelle Hélene, et prêt à la faire embarquer pour la Grece, où il la fera mourir. Ici s'établit une de ces scenes de controverse, dont Euripide avait rapporté le goût de l'école des philosophes, et dont il infecta le théâtre d'Athenes, d'autant plus facilement, que les Grecs, naturellement subtils et disputeurs, aimaient assez ces sortes de scenes, opposées en général à l'esprit dramatique, qui veut beaucoup plus de sentimens que de raisons, et qui n'admet ceux-ci que dans les situations tranquilles, encore avec beaucoup d'art et de mesure. Ménélas accuse Hélene ; Hélene se défend ; double plaidoyer, suivi d'un troisieme ; car Hécube prend la parole ; elle se charge de confondre la femme de Ménélas, et paraît en venir à bout ; mais, encore une fois, à quoi tout cela tend-il ? Qu'à distraire le spectateur pendant un acte entier de l'intérêt qui l'occupait, et du sort de la famille de Priam.

Un des détails les plus brillans de cette piece, c'est la prophétie de Cassandre, que Château-Brun a imitée assez heureusement, et qui, dans la nouveauté, contribua beaucoup au succès de la piece, et commença la réputation de la célebre Clairon.

N'oublions pas que dans les *Troyennes*, comme dans les autres pieces du même auteur, on ne manque pas de retrouver le prologue, qui est de regle chez lui. Les interlocuteurs sont Neptune et Minerve, qui conviennent de faire tout le mal possible à la flotte des Grecs.

Dans *Hécube*, du moins le prologue ne se fait pas par une divinité. C'est l'ombre de Polydore, fils de Priam, qui vient raconter toute son histoire et prédire tout ce que les spectateurs verront. Il a été assassiné par Polymnestor, roi de la presqu'île de Thrace, à qui Priam l'avait confié. Les Grecs, au retour de Troye, abordent dans cette presqu'île. Hécube leur prisonniere est avec eux, et l'ombre d'Achille demande le sacrifice de Polixene, sans lequel les Grecs ne pourront pas sortir de la Thrace. C'est cette même Polixene qu'Euripide n'a pas voulu faire paraître dans les *Troyennes*, quoiqu'elle y soit immolée, mais sur laquelle il a épuisé ici toutes les ressources de son génie et toutes les richesses de son éloquence. Les trois premiers actes de cette piece sont peut-être ce qu'il a fait de plus touchant et de plus parfait. Les deux derniers ne contiennent que la vengeance que tire Hécube de Polymnestor, et cette seconde action, absolument indépendante de la premiere, a de plus l'inconvénient d'être infiniment moins intéressante. Laissons-la de côté, pour ne nous occuper que de Polixene. La scene où Ulysse vient la chercher pour la conduire à la mort où les Grecs l'ont condamnée, les discours de cette princesse et de sa mere, leur séparation déchirante, le rôle même d'Ulysse, qui, dans un ministere odieux, conserve la dignité convenable; tout est traité avec une supériorité digne des plus grands modèles. Hécube demande à Ulysse la liberté de l'interroger; car elle est captive et parle à un de ses

maîtres. Elle lui demande s'il se souvient qu'étant venu à Troye, déguisé et chargé du dangereux personnage d'espion, il fut reconnu par Hélene, qui vint faire part à Hécube de cette découverte. Hécube n'avait qu'à dire un mot, et Ulysse était perdu. Il implora sa pitié, et obtint d'elle qu'elle le laissât partir. Ulysse convient de tout; et l'on sent quel avantage cet aveu donne à Hécube, qui lui a sauvé la vie.

Souviens-toi de ce jour où, d'une voix tremblante,
Et pressant mes genoux d'une main suppliante,
Pâle et défiguré par l'effroi de la mort,
A ma seule pitié tu remettais ton sort.
Je reçus ta priere, et j'épargnai ta vie;
Je te fis échapper d'une terre ennemie.
Tu dois à mes bontés ce jour qui luit pour toi,
Et tu peux à ce point être ingrat envers moi!
Ulysse outrage ainsi ma fortune abattue!
S'il vit, c'est par moi seule, et c'est lui qui me tue!
Il m'arrache ma fille! ah cruel! et pourquoi?
Quel dieu vous a dicté cette exécrable loi!
Est-ce Achille aujourd'hui qui veut une victime,
Dont les mânes vengeurs s'arment contre le crime?
Eh bien! sacrifiez à l'ombre d'un héros
L'auteur de son trépas, l'auteur de tous nos maux?
Sacrifiez Hélene, odieuse furie,
Et non moins qu'aux Troyens, fatale à sa patrie.
Si d'une offrande illustre Achille est si flatté,
S'il veut voir sur sa tombe immoler la beauté,
Hélene, à qui les dieux l'ont donnée en partage,
Remporte encor sur lui ce funeste avantage.
Hélene est plus coupable et plus belle à la fois.
O vous à qui j'adresse une débile voix,
Vous que j'ai vu jadis, dans un jour de détresse,
Prosterné devant moi, supplier ma vieillesse,
Que l'équité vous parle et soit juge entre nous:
Faites ici pour moi ce que j'ai fait pour vous.
J'ai plaint votre infortune, et vous voyez la nôtre;
Vous pressiez cette main, et je presse la vôtre.
Hécube est à vos pieds; Hécube est mere, hélas!
Hélas! n'arrachez point ma fille de mes bras;
Ne versez point son sang; c'est assez de carnage.
Mes revers sont affreux: ma fille les soulage,
Console mes vieux ans, adoucit mes douleurs,

Et me fait quelquefois oublier mes malheurs.
Ah ! ne me l'ôtez pas, ne me privez point d'elle.
La victoire jamais ne doit être cruelle.
Quel vainqueur peut compter sur un bonheur constant ?
Je suis des coups du sort un exemple éclatant.
Je régnais, j'étais mère, et je me crus heureuse :
Ma fortune a passé comme une ombre trompeuse.
Un jour a tout détruit, et je ne suis plus rien.
Prenez pitié de moi, laissez-moi mon seul bien.
Parlez à tous ces chefs, et que votre sagesse
De tant de cruautés fasse rougir la Grece.
Les femmes, les enfans, dans l'horreur des combats,
N'ont point été frappés du fer de vos soldats.
Est-ce au pied des autels que, souillant votre gloire,
Vous répandrez le sang qu'épargna la victoire ?
Eh, quoi ! pour des captifs désarmés et soumis
Serez-vous plus cruels que pour vos ennemis ?
Parlez, et révoquez l'arrêt de l'injustice :
La Grece vous écoute et doit en croire Ulysse.

Ce discours d'Hécube, dans l'original, semble réunir tous les genres d'éloquence; celle de la tendresse maternelle, la dignité d'une reine se mêlant à la douleur suppliante, l'art d'intéresser jusqu'à l'amour-propre d'un ennemi. Ulysse se défend aussi bien qu'il est possible. Il n'a point oublié ce qu'il doit à Hécube ; mais il n'est que l'organe des volontés de l'armée; il n'est pas en lui de les changer : si Hécube pleure ses enfans, combien de meres dans Argos et dans Mycenes pleurent aussi leurs fils tués devant Troye ! Enfin Achille, qui a rendu tant de services aux Grecs, a des droits sur leur reconnaissance; et comment lui refuser la victime qu'il demande ? Les héros sont jaloux des honneurs dus à leur mémoire. Ici le poëte, par la bouche d'Ulysse, fait l'éloge des mœurs grecques et des nobles tributs qu'elles payaient aux mânes des grands-hommes, tandis que dans les monarchies barbares leurs services étaient ensevelis avec eux. Hécube, voyant qu'Ulysse résiste à ses prieres, exhorte sa fille à le flé-

chir, s'il se peut, par ses soumissions et par ses larmes. La réponse de Polixene est d'une fermeté qui contraste très-heureusement avec le désespoir d'une mere.

Ulysse, je le vois, vous craignez ma priere :
Votre main fuit la mienne, et votre front sévere,
Votre regard baissé, se détournent de moi.
Rassurez-vous : des Grecs je remplirai la loi.
De la nécessité je subirai l'empire :
On ordonne ma mort, et mon cœur la désire.
J'aurais trop à rougir si, devant un vainqueur,
Trop d'amour de la vie eût abaissé mon cœur.
Pourquoi vivrais-je encor? J'ai vu régner mon pere;
Polixene, l'espoir et l'orgueil d'une mere,
Croissait dans son palais pour le plus beau destin,
Pour voir un jour des rois se disputer sa main,
Pour aller embellir une cour fortunée
Qu'aurait enorgueillie un superbe hyménée;
Et dans mes jours de gloire et de prospérité,
Je n'enviais aux dieux que l'immortalité.
Je suis esclave, hélas! Ce nom plein d'infamie,
Ce nom seul me suffit pour détester la vie.
Attendrai-je qu'ici, pour combler mes revers,
Un maître, à prix d'argent, me donnant d'autres fers,
Livre la sœur d'Hector aux plus vils ministeres,
Aux travaux destinés à des mains mercenaires,
Et qu'un esclave impur, m'obtenant malgré moi,
Vienne souiller mon lit où dut entrer un roi?
Non, j'aime mieux la mort que cet excès d'injure;
J'aime mieux aux enfers descendre libre et pure.
A qui perd tout espoir, il reste le trépas.
Ulysse, je vous suis : n'arrêtez point mes pas,
Ma mere, laissez-moi marcher au sacrifice;
Oui, laissez-moi mourir avant qu'on m'avilisse.
Le malheur, il est vrai, peut frapper tout mortel;
Moins il est attendu, plus il semble cruel;
Mais qui peut à l'opprobre abandonner sa vie?
Ah! le plus grand des maux sans doute est l'infamie.

HÉCUBE.

J'admire ton courage et je pleure ton sort.
Si du fils de Pélée il faut venger la mort,
Grecs, où va s'égarer votre injuste colere?
Du crime de Pâris il faut punir sa mere.
Pâris seul est coupable; il est né dans mon flanc :

Sur la tombe d'Achille épuisez tout mon sang.
Frappez.

ULYSSE.

Ce n'est pas vous qu'Achille nous demande ;
Des jours de Polixene il exige l'offrande.

HÉCUBE.

Immolez toutes deux : confondez à l'autel,
Et le sang de ma fille, et le sang maternel.

ULYSSE.

Achille veut le sien, Madame, et non le vôtre;
Et que ne pouvons-nous épargner l'un et l'autre!

HÉCUBE.

Mourir avec ma fille est un devoir pour moi.

ULYSSE.

Non, votre seul devoir est de suivre ma loi.

HÉCUBE.

Vous me verrez sans cesse à ses pas attachée.

ULYSSE.

Non, craignez de la voir de vos bras arrachée.

POLIXENE.

(*A Ulysse.*)

Madame, écoutez-moi..... Vous, dans votre rigueur,
Ménagez une mere, épargnez sa douleur.
(*A Hécube.*)
Ma mere, c'est assez combattre la puissance.
Ne souffrez pas du moins d'indigne violence.
Voulez-vous qu'à l'instant, d'un bras injurieux,
De farouches soldats vous traînant à mes yeux,
Insultent à ce point votre rang et votre âge?
Sauvez-nous toutes deux de ce comble d'outrage.
Donnez-moi votre main ; à mes derniers momens
Accordez la douceur de vos embrassemens.
Ma mere! de ce nom que ma tendresse implore,
Pour la derniere fois ma voix vous nomme encore.
Mes yeux à la clarté vont cesser de s'ouvrir.....
Adieu; vivez, ma mere, et moi, je vais mourir.

HÉCUBE.

De mes nombreux enfans cher et malheureux reste,
Tu meurs ! et dans les fers je traîne un sort funeste!
Quel en sera le terme? A quoi m'attendre encor?

POLIXENE.

Que dirai-je à Priam, à votre fils Hector?

HÉCUBE.

Dis que par tant de coups tour-à-tour éprouvée,
Au comble des horreurs Hécube est arrivée.

POLIXENE.

O sein qui m'a nourri ! ô ma mere! ah! grands dieux!

HÉCUBE.

O gage le plus cher des plus funestes nœuds ?

POLIXENE.

Recevez mes adieux, Cassandre, Polydore,
O ma sœur ! ô mon frere !

HÉCUBE.

Hélas ! vit-il encore?
Je suis trop malheureuse, et je crains tous des dieux.

POLIXENE.

Sans doute il est vivant, il fermera vos yeux.
Il vit, n'en doutez pas : cet espoir me ranime.
(*A Ulysse.*)
Allons, couvrez du moins le front de la victime.
Ulysse, cachez-moi ma mere et ses douleurs;
Je puis souffrir la mort, et ne puis voir ses pleurs.
Venez, etc.

Le récit de la mort de cette princesse est digne de cette belle scene. Il n'est pas inutile de faire voir comment les Anciens traitaient cette partie du drame. C'est Thaltybius qui raconte le sacrifice de Polixene, auquel il présidait en qualité de hérault, et qui le raconte à Hécube. Dans nos mœurs ce serait manquer aux convenances, et nous ne souffririons pas qu'ayant eu part à la mort de la fille, il en fît le récit à la mere. Mais le récit même nous fera mieux connaître encore toute la férocité de ces mœurs des tems qu'on nomme héroïques, férocité produite par la superstition et le fanatisme, qui exaltaient l'énergie des ames et enfantaient des crimes.

Pour ce grand sacrifice on s'assemble, on s'empresse.
De jeunes Grecs, rangés autour de la princesse,
Devaient sous ma conduite accompagner ses pas,
La placer à l'autel et l'offrir au trépas.

Pyrrhus vient; il saisit la victime docile,
Et l'entraîne lui-même à la tombe d'Achille.
Il prend un vase d'or, le remplit, et soudain
En l'honneur de son pere il épanche le vin.
A l'armée en son nom j'ordonne le silence.
« Que ma voix dans ces lieux attire ta présence,
» O mon pere! dit-il : reçois aux sombres bords
» Ces dons religieux qui consolent les morts.
» Vois ce sang consacré que nous allons répandre :
» Ce pur sang d'une vierge appartient à ta cendre.
» Sois-nous propice, Achille, ô mon pere! ô héros!
» Loin des bords d'Ilion fais voguer nos vaisseaux.
» Que, sauvés des écueils d'une mer en furie,
» Un retour fortuné nous rende à la patrie! »
Il dit, et tous les Grecs s'unissent à ses vœux,
Et nos cris supplians montent jusques aux cieux.
Dans la main de Pyrrhus déjà le glaive brille;
Ses regards m'ordonnaient de saisir votre fille.
« Arrêtez, nous dit-elle, ô vainqueurs des Troyens
» Prêts à mêler mon sang avec le sang des miens,
» Epargnez-moi du moins un inutile outrage.
» Ma mort doit être libre, et j'aurai le courage
» De présenter au glaive et ma tête et mon sein.
» Sur la fille des rois ne portez point la main.
» Polixene acceptant un trépas qu'elle brave,
» Ne veut point aux enfers porter le nom d'esclave. »
Elle dit : mille voix parlent en sa faveur.
Agamemnon lui-même, admirant son grand cœur,
Souscrit à sa demande, et veut qu'on se retire.
Polixene l'entend : elle arrache et déchire
Les voiles, ornemens de sa virginité,
Et de son sein d'albâtre étalant la beauté,
Elle tombe à genoux : « Pyrrhus, frappe, dit-elle;
» Frappe, j'attends tes coups.» Il se trouble, il chancelle.
La victime à ses pieds, l'aspect de tant d'appas,
La pitié quelque tems semble arrêter son bras.
Mais Achille l'emporte en cette ame hautaine;
Il enfonce le fer au cœur de Polixene,
Le retire fumant : le sang jaillit au loin.
Elle tombe expirante, et par un dernier soin
Elle rassemble encor la force qui lui reste,
Pour n'offrir aux regards qu'une chute modeste (1).

---

(1) Ce détail, qui peut paraître petit dans un pareil moment, tient absolument aux mœurs anciennes. On le retrouve plus d'une fois chez les Grecs et chez les Latins,

Elle meurt. Ce moment change tous les esprits.
Touchés de sa vertu, de son sort attendris,
Tous, et chefs, et soldats, qu'un même zele anime,
A l'envi l'un de l'autre honorent la victime.
Déjà par mille mains son bûcher est dressé.
Tous hâtent cet ouvrage, et d'un bras empressé
Le couvrent de présens, l'entourent de guirlandes,
Se disputent le droit d'y porter des offrandes;
Et tandis qu'on lui rend ces funebres honneurs,
J'entends gémir sa mere, et vois couler vos pleurs.

Racine a pris soin d'avertir qu'il ne fallait pas que la conformité de titre fît imaginer que son *Andromaque* fût la même que celle d'Euripide. « Quoique ma tragédie (dit-il) porte le même » titre que la sienne, le sujet en est pourtant » très-différent. Andromaque dans Euripide » craint pour la vie de Molossus, qui est un fils » qu'elle a eu de Pyrrhus, et qu'Hermione veut » faire mourir avec sa mere. Mais dans ma piece, » il ne s'agit point de Molossus. Andromaque ne » connaît point d'autre mari qu'Hector, ni » d'autre fils qu'Astyanax. J'ai cru en cela me » conformer à l'idée que nous avons de cette » princesse. La plupart de ceux qui ont entendu » parler d'Andromaque, ne la connaissent guere » que pour la veuve d'Hector et pour la mere » d'Astyanax. On ne croit point qu'elle doive » aimer un autre mari ni un autre fils, et je » doute que les larmes d'Andromaque eussent » fait sur l'esprit de mes spectateurs l'impression » qu'elles y ont faite, si elles avaient coulé pour » un autre fils que celui qu'elle avait d'Hector. »

Ces observations prouvent le jugement exquis de Racine, qui savait combien il importe au théâtre de se conformer aux idées les plus géné-

---

et Lafontaine, dans la description de la mort de Thisbé, imitée d'Ovide, exprime ainsi la même idée.

Elle dit; et tombant range ses vêtemens,
Dernier trait de pudeur à ses derniers momens.

ralement reçues, et d'établir l'intérêt sur les dispositions des spectateurs.

Le rôle d'Andromaque est beau dans la piece d'Euripide. La naïveté des sentimens et l'expression de la tendresse maternelle, le mélange de douleur et de dignité qui s'y fait remarquer, ont pu fournir à Racine les couleurs qu'il a employées en grand maître. La piece n'a point de prologue postiche, comme les autres. Voilà ses mérites; mais elle a, comme tant d'autres du même auteur, le défaut capital de ces épisodes déplacés, qui forment comme une seconde action, et détruisent l'intérêt quand il commençait à naître. La scene est à Phtie, dans les États de Pyrrhus, fils d'Achille. Il est absent, et sa femme Hermione, soutenue de son pere Ménélas, a profité de cette absence pour condamner à la mort Andromaque sa rivale, et le jeune Molossus que cette captive troyenne a eu de Pyrrhus. La mere et le fils se sont réfugiés aux autels de Thétis, situation que nous avons déjà vue dans l'*Hercule furieux*. Hermione, qui n'a point d'enfans de Pyrrhus, est animée de toutes les fureurs de la jalousie et de tout l'orgueil que lui inspirent sa naissance et son rang. Elle ne peut souffrir qu'une étrangere, une captive, lui dispute, lui enlève même le cœur de son époux, et que Molossus, le fils d'Andromaque, puisse être un jour l'héritier du fils d'Achille. Sa querelle avec Andromaque, qui se défend d'un ton aussi noble qu'intéressant, est assez théâtrale, quoiqu'elle offre plusieurs traits qui ne sont pas dans nos mœurs. Mais ce qui n'est d'aucun intérêt, c'est la longue querelle qui s'éleve sur le même sujet entre le vieux Pélée qui vient défendre sa petite-fille, et Ménélas, qui prend le parti de sa fille Hermione. Les bravades du vieillard devant un guerrier, ses insultes, ses menaces,

ne conviennent ni à son âge, ni aux circonstances. Son langage devrait être celui de la modération, de la sagesse, de la sensibilité paternelle, et ce long conflit d'injures réciproques qui ne produisent rien, ne peut jamais être théâtral. Ce qui ne l'est pas plus, c'est de changer tout à coup la situation des personnages sans qu'on aperçoive aucune cause de ce changement aussi subit qu'invraisemblable.

Après qu'on a été occupé pendant trois actes du péril d'Andromaque et de son fils, qu'est-ce qui peut s'attendre qu'au quatrieme il n'en soit plus question, et qu'on voie paraître cette même Hermione, tout-à-l'heure si fiere et si menaçante, maintenant saisie de frayeur, désespérée, s'arrachant les cheveux et déchirant ses vêtemens? Pourquoi? Parce qu'elle craint que Pyrrhus, à son retour ne veuille la punir de tout le mal qu'elle a voulu faire. Mais il n'est point question du retour de son époux, et il n'y a nulle raison pour que cette crainte ne l'occupât pas auparavant. Ce n'est pas ainsi que le spectateur veut être mené, et ces secousses, en sens contraire, sont l'opposé de l'art dramatique, qui veut surtout que l'on aille toujours au but proposé. Tout-à-l'heure on craignait pour Andromaque; à présent c'est Hermione qui veut se tuer, qui ne parle que de fer et de poison; enfin, qui ne s'apaise qu'à l'arrivée d'Oreste, qui n'est pas plus préparée que tout ce qui précede. C'est encore une faute très-grave, que d'amener au quatrieme acte un personnage qui n'a pas même été nommé jusque-là, qui ne tient nullement à l'action, et qui vient en commencer une nouvelle. Oreste est amoureux d'Hermione; mais cet amour, comme nous l'avons déjà vu dans quelques autres pieces grecques, n'est qu'un fait énoncé, et non pas une passion développée.

Oreste veut profiter de l'absence de Pyrrhus pour enlever Hermione. Cette princesse, enchantée de trouver un défenseur, se jette à ses pieds; ce qui, dans les circonstances données, est contraire à toutes les bienséances. Le péril n'est pas assez pressant, à beaucoup près, pour qu'il lui soit permis d'oublier à ce point sa dignité, son devoir et son sexe. Oreste se charge de la défendre : elle promet de le suivre partout. Il lui a déclaré sans détour qu'il va chercher Pyrrhus à Delphes, et que son dessein est de l'assassiner; et l'épouse de Pyrrhus garde le silence, et sort avec celui qui va tuer son mari. Comment excuser cette violation de tous les devoirs, qui n'est fondée que sur un danger incertain, éloigné, presque imaginaire? Sur quel théâtre aujourd'hui tolérerait-on cette conduite d'Hermione? Et quand on songe qu'elle n'est pas même punie à la fin de la piece, conçoit-on que Brumoi compte parmi les avantages du théâtre grec, celui d'être plus moral que le nôtre.

Au cinquieme acte, un envoyé de Delphes vient apprendre à Pélée, qu'Oreste a tué Pyrrhus, et après un long narré l'on apporte le corps de ce prince. Remarquez que, de l'aveu même de Brumoi, la vraisemblance est violée au point qu'Oreste n'a pas même pu avoir le tems d'aller à Delphes. Il ne manque plus que de voir arriver Thétis pour consoler Pélée; et toute cette multiplicité de machines merveilleuses et inutiles, toutes ces fautes contre l'unité d'action, de tems et de lieu, contre les regles de la décence, de la morale et du bon sens, sembleraient presque inconcevable chez un auteur qui a su, dans d'autres pieces, parvenir aux plus grands effets de la tragédie, si l'histoire de notre théâtre ne nous offrait pas des contradictions à peu près semblables, et si l'on ne se souvenait qu'il est beaucoup plus fa-

cile de connaître les regles que de les observer.

Le fond de la tragédie d'*Alceste* n'est pas aussi vicieux, et même il semble que, du côté moral, cette piece est comme l'antidote de la précédente; car l'héroïne est un modele de la tendresse conjugale, comme Hermione en est un de perversité. On assure que Racine trouvait ce sujet très-heureux, et qu'il aurait même été tenté de le traiter s'il avait cru voir la possibilité d'un dénoûment qui pût convenir à notre scene. On ne peut pas calculer ce que pouvait faire un homme aussi profond dans son art, que l'auteur d'*Athalie;* mais ce qu'on peut assurer, c'est que jamais il n'aurait eu à vaincre de plus grandes difficultés. Il y a sans doute de l'intérêt dans le sacrifice héroïque d'Alceste; mais il n'offre qu'une seule et même situation. Il n'y a de ressource, du moins pour nous, que de laisser ignorer à Admete la généreuse résolution de sa femme; dès qu'il en est instruit, la piece doit toucher à sa fin, parce qu'un pareil combat ne peut pas durer long-tems. Il est possible pourtant que celui qui avait su tirer cinq actes des adieux de Titus et de Bérénice, fût aussi heureux et aussi habile dans *Alceste;* mais comment finir cette piece par des moyens naturels? Voilà probablement ce qui l'a détourné de l'entreprendre, et ce qui a renvoyé ce sujet à l'opéra. Ce n'est pas que plusieurs écrivains ne l'aient essayé au théâtre français. Lagrange, entre autres, n'a pas été si embarrassé que Racine. Il a fait ramener Alceste des enfers par Hercule, qui est amoureux d'elle; mais quand on lui passerait ce dénoûment, son ouvrage n'en serait pas moins détestable de tout point. Celui de Quinault est un des plus faibles de cet auteur : les événemens et les épisodes y sont trop multipliés, et l'on y voit avec peine ce mélange du sérieux et du fa-

milier, du comique et du tragique, qui dans ce tems était encore à la mode, et qu'il a banni de ses bons ouvrages; mais le rôle d'Hercule et le dénoûment ont de la noblesse et de l'effet.

Ce qui choque le plus dans l'*Alceste* d'Euripide, c'est la dispute grossiere et révoltante d'Admete avec son pere, le vieux Phérès. Le fils reproche au pere de n'avoir pas le courage de mourir pour lui, et cette scene, indécemment prolongée, est un tissu des plus odieuses invectives. Brumoi a beau réclamer les mœurs antiques, et nous dire que c'était une espece de loi, un préjugé reçu, que le plus vieux mourût pour le plus jeune : cela n'est point du tout prouvé; et la voix de la Nature, plus forte que tous les préjugés, nous crie qu'un fils est aussi injuste que cruel quand il outrage la vieillesse de son pere, et lui fait un crime de ne pas se résoudre à un sacrifice qu'il ne doit pas. Il serait plus facile d'excuser Euripide sur le rôle d'Admete, qui consent, quoiqu'avec tout le regret possible, à laisser mourir Alceste, parce qu'il doit se soumettre aux oracles des dieux; mais à nos yeux cette soumission ne serait qu'une lâcheté, et Admete ne nous paraîtrait digne de l'effort que fait Alceste en sa faveur, qu'en s'y refusant de toute sa force. Il faut encore avouer que, sur ce point, nos idées sont plus délicates et plus nobles que celles des Grecs.

Nous n'aimerions pas non plus à voir Hercule à table, se livrer à toute la joie d'un festin pendant que la mort d'Alceste a mis le palais en deuil, et tout le respect des Anciens pour l'hospitalité ne saurait couvrir cette disparate choquante; mais il serait bien difficile de ne pas reconnaître le langage de la Nature et de l'amour dans les adieux qu'Alceste mourante adresse à son époux.

Cher Admete, je touche à mon heure suprême.
Voyez ce que j'ai fait pour un époux que j'aime.
Pour vous sauver le jour, je me livre à la mort,
Et ma seule tendresse a voulu cet effort,
Je pouvais, jeune encore et veuve couronnée,
Aspirer aux liens d'un nouvel hyménée.
Mais je n'ai pas voulu survivre à vos destins
Pour nourrir dans le deuil des enfans orphelins.
Ma vie est par mon choix éteinte à son aurore :
Vos parens à leur fils se devaient plus encore :
Vous étiez leur seul bien : par l'âge appesantis,
Ils n'avaient pas le droit d'espérer d'autre fils;
Et si votre bonheur eût fait leur seule envie,
Vous pouviez conserver votre épouse et la vie.
Mais ils vous ont trahi : les dieux l'ont ordonné;
A pleurer mon trépas vous étiez destiné.
Le ciel à mes enfans veut ravir une mere.
O vous! pour qui je meurs, écoutez ma priere.
Je ne demande pas, pour prix de mes bienfaits,
Un sacrifice égal à celui que je fais.
Et quel bien après tout pourrait valoir la vie?
Mais si de mon époux ma mémoire est chérie,
S'il aime mes enfans, s'il se souvient de moi,
Ah! que jamais l'hymen, démentant votre foi,
Ne fasse dans mon lit entrer une autre épouse,
Qui, régnant sur mon sang en marâtre jalouse,
Accablerait bientôt sous un joug odieux,
De nos premiers amours les gages précieux.
On ne connaît que trop les haines implacables,
D'un second hymenée effets inévitables.
Gardez dans ce palais d'introduire un tyran.
De mon fils, il est vrai, le péril est moins grand :
Son sexe est sa défense; il croîtra près d'un pere.
Mais à ma fille ici, qui tiendra lieu de mere?
Fille trop chere! hélas! s'il fallait quelque jour
Qu'une femme étrangere osât dans cette cour,
A la honte, au mépris dévouer ton enfance,
Et d'un hymen heureux te ravir l'espérance!
Si tu dois de Lucine éprouver les travaux,
Qui sera près de toi pour adoucir tes maux,
Pour t'offrir les secours de l'amour maternelle?
Je meurs. Ah! par pitié pour moi-même et pour elle,
Admete, jurez-moi de souscrire à mes vœux;
Joignez cette promesse à nos derniers adieux.
Il faut nous séparer : la mort qui me menace,
N'admet point de délai, n'accorde point de grâce.
Adieu, mes chers enfans, adieu, mon cher époux.

Vous que j'ai tant aimé, vivez; souvenez-vous
Qu'Alceste à cet amour appartient toute entiere,
Fut la plus tendre épouse et la plus tendre mere.

Les deux pieces les plus régulieres d'Euripide sont ses deux *Iphigénies, en Aulide* et *en Tauride*. La premiere surtout peut être regardée comme son chef-d'œuvre et comme une des tragédies anciennes où l'art ait été porté à sa plus grande perfection. On ne trouve ici aucun des défauts trop fréquens dans cet auteur : ils sont au contraire remplacés par toutes les beautés propres au sujet et à la tragédie : unité d'action et d'intérêt dont on ne s'écarte pas un moment, exposition admirable, caracteres soutenus, vérité dans le dialogue, peu de défauts de convenance, pathétique dans les situations, éloquence vraiment dramatique; enfin, une gradation d'intérêt qui va croissant de scene en scene jusqu'au dénoûment. Voilà ce qui justifie l'admiration qu'on a eue dans tous les tems pour cet ouvrage, qui a servi de modele à l'un des plus parfaits de la scene française, et que peut-être le seul Racine pouvait embellir encore et perfectionner.

Si l'on excepte l'épisode d'Eriphile, si adroitement fondu dans la piece française, et qui était nécessaire pour se passer du dénoûment que la fable a fourni à Euripide, Racine d'ailleurs l'a fidellement suivi dans tout le reste; et quel plus grand éloge en peut-on faire? Cette exposition, qui peut servir de modele; ces combats de la Nature et de l'ambition, qui forment le fond du caractere d'Agamemnon; cette joie qui éclate à l'arrivée de la mere et de la fille, et qui est si déchirante pour le cœur d'un pere; cette scene naïve et touchante entre Agamemnon et Iphigénie; cette nouvelle foudroyante apportée par Arcas, *il l'attend à l'autel pour la sacrifier;*

cet hymen d'Achille faussement prétexté ; le désespoir de Clytemnestre qui tombe aux pieds du seul défenseur qui reste à sa fille ; la noble indignation du jeune héros dont le nom est si cruellement compromis ; les transports de l'amour maternel, qui éclatent dans Clytemnestre défendant sa fille contre un époux inhumain ; la résignation modeste de la victime, et les prieres attendrissantes qu'elle adresse à son père ; toutes ces beautés qui ont fait si souvent verser des larmes au théâtre français, appartiennent à celui d'Athenes, appartiennent à Euripide ; et quand il n'aurait pas d'autre titre, n'en serait-ce pas assez pour mériter notre reconnaissance et notre vénération ?

L'Achille d'Euripide est beaucoup plus modéré et plus maître de lui que celui de Racine, et par conséquent moins tragique. Il vient en effet avec ses Thessaliens, comme dans la piece française, pour défendre Iphigénie ; il combat la résolution qu'elle a prise de mourir ; mais ce n'est pas avec cette impétuosité entraînante que lui donne Racine, avec cette violence prête à tout renverser, et qui sied si bien à un amant, à un guerrier. Ici Achille finit par céder en quelque sorte à Iphigénie ; il se contente de dire que l'aspect de la mort peut la faire changer de résolution, et qu'il sera près de l'autel avec ses soldats pour la défendre et la sauver.

Ce n'est point un reproche que je fais à Euripide : chez lui Achille n'en doit pas faire davantage ; il n'est pas amoureux ; ce n'est pas son épouse qu'il défend. Elle se dévoue en victime, et il doit, suivant les mœurs du pays, respecter à un certain point son dévoûment religieux. Mais sans blâmer Euripide, j'aime à voir dans Racine le bouillant Achille, aller presque jusqu'à la violence pour sauver Iphigénie malgré elle.

On a reproché à Racine l'égarement de Clytemnestre, comme un petit incident dont il a eu besoin pour fonder sa piece. Cette légere imperfection, si c'en est une, n'est point dans la piece grecque; mais elle est remplacée par un défaut qui, pour nous du moins, serait moins excusable : c'est Ménélas qui, soupçonnant la faiblesse de son frere, arrache de force à l'officier d'Agamemnon la lettre qu'il porte. Ce moyen nous semblerait peu conforme à la dignité du personnage; et, de plus, il ne paraît pas convenable de faire paraître là Ménélas, la premiere cause de tous les malheurs qui sont le sujet de la piece. On serait blessé aujourd'hui de le voir reprocher durement à Agamemnon la répugnance trop juste que celui-ci montre à sacrifier sa fille à la vengeance de son frere. Ménélas est trop intéressé dans cette cause pour avoir le droit de la plaider. C'est peut-être la seule faute grave d'Euripide dans son *Iphigénie*, et Racine l'a corrigée. Il a écarté Ménélas, et a mis à sa place Ulysse, qui, n'ayant d'autre intérêt que celui de tous les Grecs, est bien plus autorisé à combattre la résistance d'Agamemnon, et ce changement judicieux est encore une preuve de l'excellent esprit de Racine.

Il a mis aussi plus de force dans le rôle de Clytemnestre, et poussé plus loin les combats qu'elle rend en faveur de sa fille. Dans Euripide, elle finit comme Achille, par céder en gémissant à la résolution de sa fille; elle entend les adieux que la jeune princesse fait à ses compagnes, et la laisse sortir pour aller à l'autel. Il se peut que les mœurs grecques ne lui permissent pas d'en faire davantage; mais pour nous, il vaut mieux sans doute qu'elle ne cede qu'à la force, et qu'elle ne reste sur la scene que parce que des soldats l'y retiennent.

Le sujet d'*Iphigénie en Tauride*, quoique vraiment tragique, n'est pourtant pas d'un intérêt si pénétrant, et, quoique la piece soit bien faite, elle produit moins d'effet que l'autre *Iphigénie*. Il ne faut pas en juger tout-à-fait par la piece de Guimond de Latouche. Quoiqu'il ait imité la sage simplicité de la piece grecque, cependant il a tiré ses plus grands effets de l'amitié d'Oreste et de Pylade, et de ce beau combat qui fait de son troisieme acte l'un des plus théâtrals que l'on connaisse : ce combat est à peine indiqué dans Euripide. Pylade cede assez facilement à Oreste, parce qu'il se flatte de pouvoir le sauver, et avec beaucoup plus d'apparence de succès que dans la piece française. Ce n'est point le naufrage qui les a jetés en Tauride : ils y sont abordés heureusement, et paraissent au commencement de la piece, observant le temple dont ils veulent enlever la statue.

Pour l'exécution de leur projet, ils ont un vaisseau à la côte. D'ailleurs, le péril est moins grand que dans notre *Iphigénie*. Thoas ne presse point le sacrifice ; il ne paraît qu'au cinquieme acte pour être trompé par la prêtresse dont il n'a aucune défiance, et qui, de concert avec les Grecs, enleve la statue et la porte sur leur vaisseau. Thoas veut les poursuivre, mais Minerve paraît et le lui défend. A l'égard de la reconnaissance, elle se fait très-simplement : Iphigénie, en présence de son frere, charge Pylade d'une lettre pour Oreste. *Oreste*, dit Pylade, *recevez la lettre de votre sœur*. Nous voulons des reconnaissances graduées avec plus d'art (1).

(1) On trouvera dans les parties suivantes de ce *Cours*, où l'on traite de la tragédie moderne, de plus grands développemens sur ces mêmes pieces grecques, comparées aux imitations qu'on en a faites.

Le *Cyclope* d'Euripide, qui n'est point une tragédie, n'est bon qu'à nous donner une idée d'un genre de spectacle en usage chez les Anciens, et qu'on nommait le *Drame Satyrique*, non qu'il ressemblât en rien à ce que nous appelons la satyre, mais parce que les satyres ou chevrepieds en étaient les personnages principaux et nécessaires. Cette espece de drame se rapprochait de l'origine de la vieille tragédie, lorsqu'elle n'était qu'une fête populaire consacrée à Bacchus, et représentée sur les tréteaux de Thespis. On voit par *le Cyclope*, la seule piece qui nous reste de ce genre, que c'était un mélange de sérieux et de bouffon; un amalgame bizarre et grotesque fait pour amuser la populace. Ces farces étaient fort de son goût, car elles faisaient toujours partie des solennités où l'on donnait des représentations théâtrales, et l'on sait que les plus grands écrivains, à commencer par Euripide et Sophocle, ne dedaignaient pas de descendre à ce genre monstrueux. Cela fait voir que dans Athenes, comme dans toutes les grandes villes, il fallait des spectacles pour les dernieres classes du peuple, comme pour la classe plus instruite. Le sujet du *Cyclope* est l'aventure d'Ulysse dans la caverne de Polypheme; telle qu'elle est racontée dans l'*Odyssée*. On peut lire la piece dans Brumoi, qui a eu la patience de la traduire toute entiere.

J'ai parcouru tout ce qui nous reste des deux grands maîtres de la scene grecque. Le dernier qui vient de nous occuper, Euripide, a beaucoup de pieces, comme on l'a vu, qui sont bien au dessous de la renommée de l'auteur. Mais le rôle d'Andromaque dans la piece de ce nom, celui d'Alceste, celui de Médée, plusieurs scenes des *Troyennes*, les trois premiers actes d'*Hécube*, ses deux *Iphigénies*, et surtout celle que Racine

a transportée sur notre théâtre, sont les monumens d'un beau génie, et justifient les éloges qu'il a reçus des Anciens et des Modernes. Aristote l'appelle le plus tragique des poëtes; et comme nous avons perdu la plus grande partie de ses ouvrages, nous ne savons pas à quel point il pouvait mériter ce titre. On ne peut nier du moins que, dans ce qui nous a été conservé, l'on ne trouve les scenes les plus touchantes du théâtre grec. Il a excellé dans le pathétique attendrissant; c'est par ce seul endroit qu'il peut balancer tous les avantages que Sophocle a sur lui; c'est par-là qu'il a partagé les suffrages, quoique pourtant le plus grand nombre semble avoir donné la palme à ce dernier. Horace, qui n'est pas louangeur, l'appelle *le grand Sophocle :* Virgile en parle avec admiration. Il est certain qu'il n'a aucun des défauts d'Euripide : on ne voit chez lui ni duplicité d'action, ni prologues froids et inutiles, ni merveilleux mal employé, ni épisodes déplacés, ni invraisemblances, ni ces fautes multipliées contre la vérité, les convenances et le bon sens, ni ces froides sentences, ni ces ridicules déclamations contre les femmes, ni ces longues et grossieres disputes qui remplissent la plupart des pieces d'Euripide. Ses expositions sont belles, ses plans sages : son dialogue est noble, animé, soutenu; il a peu de langueur dans sa marche, et peu d'inutilités dans ses scenes. Son style est poétique, comme le drame doit l'être : il n'est jamais trop figuré comme celui d'Eschyle, ni familier comme celui d'Euripide; il est plein de mouvemens et de pathétique, et le langage de la Nature et l'éloquence du malheur sont souvent chez lui au plus haut point de perfection.

Nous avons vu que les grands exemples de la fatalité, les vengeances célestes, les oracles,

l'abaissement de la puissance, l'excès des miseres humaines, sont en général les pivots sur lesquels roule la tragédie antique. La nôtre s'est d'abord établie sur ces mêmes fondemens; mais nous avons donné en même tems à l'art dramatique un ressort puissant et nouveau dans la peinture des passions. C'est un pas d'autant plus important, que notre religion ne nous fournit pas les mêmes ressources théâtrales que celle des Anciens, et que l'intérêt produit par le spectacle des passions malheureuses, est plus fort, plus varié, plus universel que celui qui naît de la vue d'infortunes inévitables et extraordinaires, qui ne peuvent tomber que sur un petit nombre de personnes. Peu d'hommes craindront le sort d'Œdipe ou d'Électre, mais tous peuvent être malheureux par leurs penchans, tourmentés par leur sensibilité. Nous avons donc étendu et enrichi l'art que les Anciens nous ont transmis. Notre système dramatique est beaucoup plus vaste que le leur, et a produit une foule de beautés vraiment neuves, dont ils n'avaient pas l'idée. Cependant, quoique nous sachions construire un drame beaucoup mieux qu'ils ne faisaient, quoique nous ayions à peu près créé cette science, qui consiste à nouer une intrigue attachante et à suspendre le spectateur entre l'espérance et la crainte, quoique nous ayions mis bien plus de variété dans les objets de nos pieces et bien plus d'habileté dans la maniere de les conduire; enfin, quoique nous sachions beaucoup, gardons-nous de croire qu'ils ne puissent plus nous rien enseigner. Ils ont saisi la Nature dans ses premiers traits: étudions chez eux cette vérité précieuse, le fondement de tous les arts d'imitation, et que nos progrès mêmes tendent à nous faire perdre de vue. La simplicité des Anciens peut instruire notre luxe; car ce

mot convient assez à nos tragédies que nous avons quelquefois un peu trop ornées. Notre orgueilleuse délicatesse, à force de vouloir tout ennoblir, peut nous faire méconnaître le charme de la Nature primitive, qui ne perdra jamais ses droits sur les hommes. C'est en ce genre que les Grecs peuvent encore nous être utiles. Il ne faut pas sans doute les imiter en tout; mais dès qu'il s'agit de l'expression des sentimens naturels, rien n'est plus pur que le modele qu'ils nous offrent dans leurs bons ouvrages. C'est là que jamais l'accent de l'ame, si cher à l'homme sensible, n'est corrompu ni par l'affectation ni par le faux esprit; c'est, en un mot, la science dont ils sont les véritables maîtres.

APPENDICE

SUR LA TRAGÉDIE LATINE.

Les Latins ont tout emprunté des Grecs, comme nous avons tout emprunté des uns et des autres. La tragédie fut connue à Rome dans le tems de la seconde guerre punique. La langue n'était pas encore formée; mais la conquête de cette partie méridionale de l'Italie qu'on appelait la Grande-Grece, et surtout de la Sicile et de Syracuse, où les Denys et les Hiéron avaient fait fleurir les lettres grecques commença à familiariser les Romains avec les beaux-arts et à faire naître le goût de la poésie et de l'éloquence. On sait quels progrès ils y firent dans la suite, et avec quel succès ils lutterent en plus d'un genre contre leurs maîtres. Accius et Pacuvius, contemporains des Scipions, passent pour avoir été chez les Romains les premiers qui aient écrit des tragédies que les Ediles firent représenter.

Le tems ne nous a laissé que les titres de leurs ouvrages et quelques fragmens informes : c'en est assez pour voir qu'ils ne firent que transporter sur le théâtre de Rome tous les sujets traités sur celui d'Athenes. Mais moins heureuse que l'épopée, la tragédie n'eut point de Virgile. Elle fut pourtant cultivée dans le beau siecle par des génies supérieurs : nous savons qu'Ovide fit une *Médée*, et César un *Œdipe*. Cicéron s'était amusé à mettre en vers latins plusieurs pieces d'Euripide et de Sophocle, dont quelques lambeaux sont cités dans ses ouvrages; mais les seules pieces qui soient parvenues jusqu'à nous, sont sous le nom de Séneque. Elles sont au nombre de dix : *Hercule furieux*, *Thyeste*, *les Phéniciennes* ou *la Thébaïde*, *Agamemnon*, *Hippolyte*, *Œdipe*, *les Troyennes*, *Hercule au mont Œta*, *Médée*, et *Octavie*. Excepté cette derniere, on voit par les titres mêmes, que toutes sont des imitations des Grecs. Les critiques les plus versés dans l'étude de l'antiquité croient qu'*Œdipe* *Hippolyte*, *Médée*, et *les Troyennes* sont de Séneque le philosophe, qu'on a voulu mal-à-propos distinguer du tragique; et beaucoup de témoignages anciens qui attribuent au même auteur le talent de la poésie ainsi que celui de la prose, confirment cette opinion. On croit que les six autres sont de divers auteurs qui, dans la suite firent passer leurs tragédies sous un nom accrédité, comme plusieurs auteurs comiques publierent des pieces sous le nom de Plaute. Ces sortes de fraudes étaient assez faciles dans un tems où il n'y avoit point d'imprimerie. Il est sûr que les quatre tragédies que l'on prétend être de Séneque, sont meilleures que les six autres; et la derniere, *Octavie*, qui n'a pu être composée qu'après le regne de Néron, puisque la mort de son épouse et son mariage avec Pop-

pée en font le sujet, est évidemment de quelque mauvais poëte qui a voulu faire la satyre d'un tyran, et la publier sous le nòm d'un des personnages célebres qui avaient été ses victimes. Mais dans toutes ces pieces, et même dans celles qui passent pour les meilleures, on trouve en général peu de connaissance du théâtre et du style qui convient à la tragédie. Ce sont les plus beaux sujets d'Euripide et de Sophocle, traduits en quelques endroits, mais le plus souvent transformés en longues déclamations du style le plus boursouflé. La sécheresse, l'enflure, la monotonie, l'amas des descriptions gigantesques, le cliquetis des antitheses recherchées, dans les phrases une concision entortillée et une insupportable diffusion dans les pensées, sont les caracteres dominans de ces imitations mal-adroites et malheureuses qui ont laissé leurs auteurs si loin de leurs modeles.

Il ne faut pourtant pas croire que les pieces de Séneque soient absolument sans mérite. Il y a des beautés, et les bons esprits qui savent tirer parti de tout, ont bien su les apercevoir. On y remarque des pensées ingénieuses et fortes, des traits brillans, et même des morceaux éloquens et des idées théâtrales. Racine a bien su profiter de l'*Hippolyte*, qui est en effet ce qu'il y a de mieux dans Séneque; il en a pris ses principaux moyens, et s'est rapproché de lui, dans son plan, beaucoup plus que d'Euripide. C'est d'après lui qu'il a fait la scene ou Phédre déclare elle-même sa passion à Hippolyte, au lieu que dans Euripide c'est la nourrice qui se charge de parler pour la reine. Le poëte latin eut donc le double mérite d'éviter un défaut de bienséance et de risquer une scene très-délicate à manier, et le poëte français l'a imité dans l'un et dans l'autre. Il lui doit aussi l'idée de faire servir l'épée d'Hippolyte de témoignage contre lui, et

d'amener à la fin de la piece, Phédre, qui confesse son crime et l'innocence du prince, et se fait justice en se donnant la mort, ce qui vaut un peu mieux que la lettre calomnieuse de Phédre, morte, dans la piece grecque, avant que Thésée arrive. Enfin, et c'est ici la plus grande gloire de Séneque, il a fourni à Racine cette fameuse déclaration, l'un des plus beaux morceaux de la Phédre française. Voici la traduction littérale, qui fera voir en même tems ce que Racine doit à Séneque et ce qu'il a su y ajouter. Phédre se plaint du feu secret qui la dévore. Hippolyte lui dit : « Je le vois bien : votre amour » pour Thésée vous tourmente et vous égare. »

PHÉDRE.

« Oui, Hippolyte, il est vrai, j'aime Thésée, » tel qu'il étoit dans les jours de son printems, » quand un léger duvet couvrait à peine ses » joues, lorsqu'il vint attaquer le monstre de Crete dans les détours du labyrinthe, et qu'un fil » lui servit de guide. Quel étoit alors son éclat ! » Je vois encore ses cheveux renoués, son teint » brillant des couleurs de la jeunesse, ce mélange de force et de beauté. Il avait le visage » de cette Diane que vous adorez, ou du Soleil » mon aïeul, ou plutôt il avoit votre air; c'est à » vous, oui, à vous qu'il ressemblait quand il » charma la fille de son ennemi. C'est ainsi qu'il » portait sa tête; mais sa grâce négligée brille » encore plus dans son fils : votre pere respire en » vous tout entier, et vous tenez de votre mere » l'amazone je ne sais quoi d'un peu farouche, » qui mêle des grâces sauvages à la beauté d'un » visage grec. Ah ! si vous fussiez venu dans la » Crete, c'est à vous que ma sœur aurait donné » le fil secourable, etc. »

Ici finit ce que Racine a imité. Quatre vers

après, Phédre parle sans ambiguité, et se jette aux genoux d'Hippolyte. Les vers de Racine sont trop connus pour les citer ici; mais on peut se rappeler qu'il a joint beaucoup d'idées à celles de Séneque, et surtout qu'il a fini le morceau en portant l'égarement de Phédre au dernier degré, en sorte que sa passion, même en se manifestant davantage, a toujours un air de délire; ce qui est beaucoup plus heureux que de finir, comme elle fait dans Séneque, par un aveu formel de sa faiblesse et par un mouvement qui en est la plus humiliante expression.

Ce n'est pas la seule obligation que Racine ait à Séneque. D'autres passages font voir qu'il l'avait beaucoup lu. Ces vers d'*Iphigénie*,

La Thessalie entiere, ou vaincue ou calmée,
Lesbos même conquise en attendant l'armée,
De toute autre valeur éternels monumens,
Ne sont d'Achille oisif que les amusemens.

sont une imitation d'un endroit des *Troyennes*, et il a pris dans la même piece un fort beau morceau du rôle de Pyrrhus dans son *Andromaque*. On sait que le *moi* fameux de la *Médée* de Corneille est aussi tiré de la *Médée* latine. Crébillon a pris dans *Thyeste* plusieurs des traits les plus énergiques de son *Atrée*. Enfin, l'on trouve dans les *Troyennes* une scene entiere fort belle entre Agamemnon et Pyrrhus : ce jeune prince demande le sang de Polixene, et le général s'efforce de lui faire voir toute l'horreur de ce sacrifice. Le discours d'Agamemnon est du ton de la vraie tragédie; mais il perdrait trop à n'être traduit qu'en prose.

On a cité plusieurs fois des sentences du même auteur, remarquables par un grand sens et par une tournure énergique et serrée, et quelques traits hardis de cette philosophie épicurienne qui était assez de mode à Rome, et dont

Lucrece mit en vers les principes, sans que personne songeât à lui en faire un crime. C'est dans une piece de Séneque que le chœur, qui est le personnage moral des tragédies, chantait ce vers :

> Rien n'est après la mort : la mort même n'est rien.

Et ces deux autres, traduits par Cyrano dans son *Agrippine*.

> Une heure après ma mort, mon ame évanouie,
> Sera ce qu'elle était une heure avant ma vie.

On n'est pas étonné de ces exemples quand on se rappelle quelle liberté de penser régnait à Rome sur ces matieres, et que tout ce que les lois exigeaient, c'est que le culte public fût respecté. Vingt endroits d'Euripide, où ses personnages parlent très-librement des dieux et rejettent toutes les fables qu'on en racontait, prouvent à la fois qu'il porta sur la scene la philosophie de Socrate, et quelquefois même mal-à-propos, et que les Grecs ne regardaient pas comme des objets de vénération toutes les traditions mythologiques qu'ils admettaient sur leur théâtre. Brumoi remarque, avec raison, qu'il faut faire soigneusement cette distinction lorsqu'on étudie leurs auteurs.

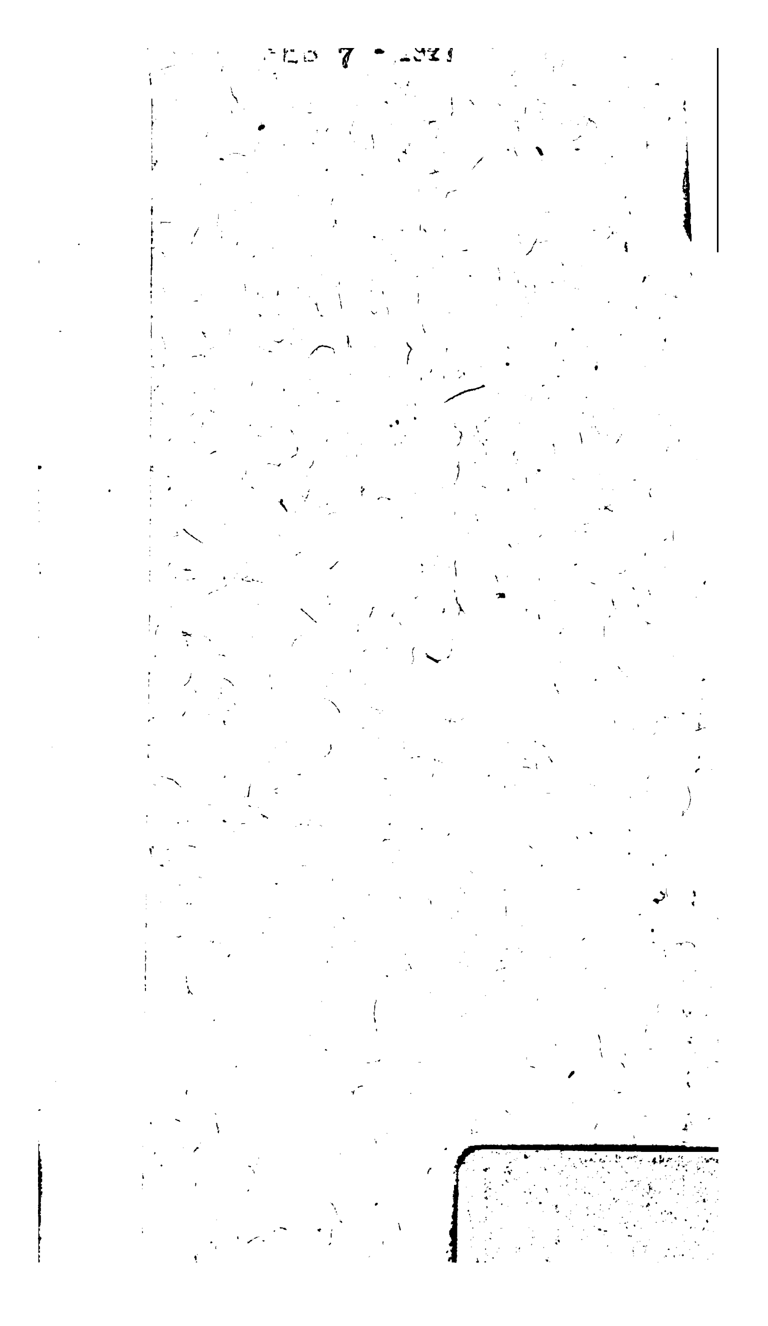
Les heureux larcins qu'on a faits à Séneque, font voir aussi que, comme poëte, il n'est pas indigne d'attention ni de louange; mais le peu de réputation qu'il a laissée en ce genre, et le peu de lecteurs qu'il a, sont la preuve de cette vérité, toujours utile à remettre sous les yeux de ceux qui écrivent, que ce n'est pas le mérite de quelques traits semés de loin en loin qui peut faire vivre les ouvrages, et qu'il faut élever des monumens durables pour attirer les regards de la postérité.

FIN DU TOME PREMIER.

TABLE DES MATIERES

DU TOME PREMIER.

FIN DE LA TABLE.


FEB 7